

Edizioni dell'Assemblea

112

Res publica

Centro Studi 'Sidney Sonnino'

Luoghi e simboli della memoria
Le piazze della Toscana nell'Italia unita

a cura di Pier Luigi Ballini e Romano Paolo Coppini

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Luoghi e simboli della memoria : le piazze della Toscana nell'Italia unita / a cura di Pier Luigi Ballini e Romano Paolo Coppini. - Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2015 ((In testa al front: Centro studi Sidney Sonnino.

I. Ballini, Pier Luigi II. Coppini, Romano Paolo III. Centro studi Sidney Sonnino.

711.5509455

Monumenti – Temi : Risorgimento – Toscana

CIP (Cataloguing in publishing) a cura della Biblioteca del Consiglio regionale

Volume in distribuzione gratuita

Redazione del volume a cura di Letizia Pagliai

In copertina: Dario Manetti - Carlo Rivalta, Monumento ai Caduti, 1925, piazza della Vittoria (già piazza Vittorio Emanuele), Empoli.

I criteri di citazione sono stati uniformati compatibilmente con le peculiarità degli apparati critici dei singoli testi compresi nel volume.

Consiglio regionale della Toscana

Settore Comunicazione istituzionale, editoria e promozione dell'immagine

Progetto grafico e impaginazione: Patrizio Suppa

Pubblicazione realizzata dalla tipografia del Consiglio regionale,
ai sensi della l.r. 4/2009

Volume pubblicato nell'ambito delle iniziative della Festa della Toscana 2012
Settembre 2015

ISBN 978-88-89365-50-2

Sommario

Presentazione <i>Eugenio Giani</i>	VII
Introduzione <i>Pier Luigi Ballini, Romano Paolo Coppini</i>	IX
Monumenti in piazza ad Arezzo fra Risorgimento e fascismo <i>Valeria Galimi</i>	1
I monumenti di una capitale 'interrotta'. Il dominio statuario liberal-monarchico nella Firenze post-risorgimentale <i>Sheyla Moroni</i>	21
Monumenti (ri)mediati. Comunicazione pubblica e identità civiche nella Livorno post-unitaria <i>Gian Luca Fruci</i>	69
Mitologie civili e identità di una 'società cristiana'. I monumenti di Lucca in età post-unitaria <i>Alessandro Breccia</i>	119
La Provincia di Massa-Carrara <i>Michele Finelli</i>	159
Glorie Patrie. La monumentalità pubblica a Pisa tra memoria cittadina <i>Nation-building</i> e culto della scienza <i>Pietro Finelli</i>	185
Memorie cittadine e identità nazionali. La monumentalità pubblica tra Pistoia e Prato <i>Paolo Benvenuto</i>	229
Memorie di pietra: monumenti a Siena e Grosseto fra Risorgimento e Grande Guerra <i>Valeria Galimi</i>	267

La Toscana dei monumenti ai soldati caduti nella Guerra 1915-1918. Esempi di tipologie celebrative e di esiti artistici	289
<i>Carlo Cresti</i>	
Monumenti alla Resistenza in Toscana. Appunti per una ricerca	319
<i>Sandro Morachioli</i>	
Gli autori	357
Indice dei nomi	363

Presentazione

La nostra storia passa anche dalle piazze d'Italia e quindi della Toscana. Come un racconto a cielo aperto gli spazi pubblici narrano avvenimenti che hanno lasciato un segno indelebile nella nostra identità di Popolo, contribuendo a consolidare un senso di appartenenza al territorio che ha trovato espressioni diverse per ogni fase storica. Si è passati dal fiorire della monumentalità pubblica risorgimentale con una valenza anche pedagogica e civica tipica di una nazione in itinere alla fase in cui le celebrazioni della guerra presero il posto delle memorie risorgimentali, complice anche la strategia fascista, che mise in atto il tentativo di far coincidere simbolicamente memoria e fascismo nella prospettiva di una rinascita nazionale di cui la guerra avrebbe dovuto rappresentare l'inizio. Al termine della guerra poi una nuova fase con la Resistenza protagonista della memoria pubblica. Prima ancora: la celebrazione dei Caduti del '15-'18 ha portato infatti anche in Toscana alla nascita di un vero e proprio museo tentacolare, che racconta, per tutto il territorio regionale fatto di piazze, giardini, viuzze, sentieri, edifici e scuole, il caro prezzo pagato in nome della libertà. Basti pensare che in quasi tutti i Comuni furono collocati ceppi, semplici lapidi marmoree o lapidi monumentali ad opera di amministrazioni locali, comitati, associazioni, collegi e ordini professionali. Penso alla statua di Dante che sorge in piazza Santa Croce a Firenze e alla sua storia. Il mito di Dante, di cui quest'anno ricorre il 750° anniversario della nascita, si alimenta infatti di un aspetto essenziale: Dante profeta della nazione italiana e quindi padre dell'Unità d'Italia. Questo proprio il senso che 150 anni fa, il 14 maggio 1865, in una Firenze appena diventata capitale provvisoria, si volle dare alla posa della statua del Poeta al centro della piazza Santa Croce, al cospetto di Re Vittorio Emanuele II. Nacque quindi sulla spinta di un sentimento popolare più che di una precisa volontà politica, in un momento in cui si cercavano simboli di un'identità nazionale ancora tutta da costruire. Autofinanziata da 40 Comuni italiani, la statua dello scultore raven-

nate Enrico Pazzi venne scoperta davanti ai gonfaloni provenienti dai Comuni di tutta Italia e posta al centro della piazza da dove venne successivamente spostata nell'attuale collocazione. Non c'è una città, o un paese che non abbia una statua, o una via intitolata a Garibaldi, Mazzini, o Cavour questo perché la memoria pubblica di personaggi e di fatti storici di rilievo è stata coltivata con continuità. In quest'ottica il presente volume rappresenta un contributo prezioso alla ricerca sulla politica dei monumenti in Toscana. Un'indagine che porta a un'attenta mappatura di quello che mi piacerebbe definire un vero e proprio museo a cielo aperto. Certo, ogni periodo ha le sue storie da raccontare, magari lontane ma sempre attuali, o tutte da riscrivere. In occasione della Festa della Toscana, che da 15 anni il Consiglio regionale promuove sul territorio per evocare lo storico avvenimento coincidente con l'abolizione della pena di morte nel 1786 ad opera del Granduca Leopoldo di Toscana, e come momento di riflessione sui diritti dell'uomo e della pace, ho voluto lanciare un concorso di idee per la realizzazione di una statua dedicata al Granduca Pietro Leopoldo. La sua memoria infatti ci deve servire a non dimenticare mai quale straordinaria vittoria civile sia stata l'abolizione della pena di morte, una forma di giustizia arroccata su radici barbare e medioevali la cui abolizione ha significato l'ingresso nell'era moderna. E le tragiche involuzioni dei fondamentalismi religiosi di oggi ci ricordano ogni volta che una democrazia compiuta non sarebbe potuta esistere prima dell'abolizione voluta dal Granduca di Toscana. La memoria non ha una data di scadenza, al contrario lancia un messaggio sempre attuale sul quale si fondano le solide radici della libertà.

Eugenio Giani

Presidente del Consiglio regionale della Toscana

Introduzione

Fin dai primi anni dopo la proclamazione del Regno d'Italia vennero realizzati anche in Toscana monumenti per ricordare protagonisti, personaggi emblematici, eventi significativi dell'Unità nazionale. La monumentalità pubblica risorgimentale ha costituito, con opere di qualità e valore assai diversi, «un singolare percorso di pedagogia civile, soprattutto nel periodo compreso fra l'ascesa al potere della Sinistra storica e la caduta di Crispi – con l'obiettivo di costruire 'una religione civile' imperniata sul mito laico del Risorgimento» (M. Baioni), poi alla fine del secolo, di nuovo nell'età giolittiana e dopo la guerra di Libia. Con l'obiettivo di contribuire a consolidare senso di appartenenza e identità nazionale vennero poi realizzate architetture e statue per i Caduti della Prima guerra mondiale, che hanno avuto un ruolo decisivo nella memoria del conflitto. Nel secondo dopoguerra altre opere hanno inteso ricordare la Resistenza come riferimento ineludibile e legittimante della democrazia repubblicana, pur nelle differenti fasi delle sue celebrazioni.

L'interesse per lo studio dei monumenti ha avuto, dai primi contributi degli anni Settanta del secolo scorso ad oggi, una larga fortuna nella storiografia internazionale. Anche per quanto concerne l'Italia si dispone ormai di un'ampia bibliografia sulle iniziative assunte negli oltre centocinquant'anni di vita unitaria.

Il volume che si presenta s'inserisce come un primo contributo di ricerca sulla 'politica dei monumenti' in Toscana. È stato reso possibile dall'inserimento del progetto presentato dal Centro Studi 'Sidney Sonnino' nelle iniziative culturali promosse dal Consiglio Regionale per la Festa della Toscana. L'indagine monumentalistica nelle varie provincie è stata affidata a studiosi di provata esperienza scientifica che hanno scelto i memoriali da studiare e da illustrare svolgendo poi ricerche in archivi pubblici e privati e nelle biblioteche delle città considerate.

La memoria pubblica di personaggi e di rilevanti eventi storici è stata coltivata con continuità nel lungo periodo considerato, nonostante la diversità fra le grandi fasi della monumentalità pubblica, e non soltanto con i monumenti. Stampe, cartoline, fotografie, disegni sulla stampa quotidiana o su quella periodica illustrata, come «L'Illustrazione Italiana», hanno favorito la memoria di protagonisti della vita nazionale o di quella locale, ponendo in evidenza consonanze o fratture. Lo stesso effetto aveva avuto, negli anni precedenti l'Unità, la diffusione delle stampe che ritraevano Elbano Gasperi, emblema delle spartane Termopili del Battaglione universitario a Curtatone, subito immortalato sul giornale torinese «Il Mondo illustrato» (17 giugno 1848), poi riprodotto largamente nel periodo unitario.

Le opere considerate nei diversi, interessanti e documentati saggi, oltre a rappresentare il segno di una identità cittadina, in un momento della vita nazionale, consentono, come ha ben sottolineato Gian Luca Fruci, di «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» nel nostro paese.

Nel periodo 'liberale', la narrazione risorgimentale - affidata a una molteplicità di statue, erette nelle città, in tanti centri minori, nei paesi - costituì parte di un più ampio e complesso progetto di formazione dell'identità italiana. Nei decenni successivi, con motivazioni diverse, l'obiettivo fu ancora di favorire la crescita di un sentimento nazionale e patriottico e di consolidare, anche attraverso l'immagine dei 'grandi' e degli 'eroi', quel senso di italianità per tanti versi vacillante fin dai primi anni unitari.

In questa prospettiva assumono un particolare interesse - come emerge dai vari saggi - le decisioni prese dai Comuni, da Comitati e Associazioni per la costruzione dei monumenti, le modalità del loro finanziamento, i dibattiti svolti nei Consigli comunali, sulla stampa, con pamphlets e con opuscoli d'occasione, i concorsi e le committenze ad artisti 'nazionali' o 'locali', la loro collocazione generalmente nelle piazze nonostante non apparissero più al grande architetto

viennese Camillo Sitte, già nel 1889, rispetto all'antichità, «un imperativo vitale» per ogni città, dato il cambiamento sostanziale del loro ruolo. Per tutto il periodo considerato, invece, le piazze con i monumenti pubblici «punti privilegiati di ancoraggio della memoria collettiva» (C. Brice), condivisi o contestati che fossero, hanno costituito comunque un riferimento tradizionale del vivere sociale, di commemorazioni, di feste e di comizi, di manifestazioni politiche e sindacali, di parate e rituali militari.

Nella seconda metà dell'Ottocento la monumentalistica nazionale ricevette il maggior impulso dopo la scomparsa dei più noti protagonisti del periodo risorgimentale, in primis di Vittorio Emanuele e di Garibaldi – una vera e propria «diarchia simbolica» (M. Isnenghi), mentre Mazzini, che li aveva preceduti, avrebbe continuato ad essere oggetto di costante ostilità da parte dei ceti dirigenti.

Cavour, data la sua prematura morte, sarebbe stato il primo a essere ricordato nel marmo a Genova e ad Ancona. Così anche Pisa – come illustra Pietro Finelli avrebbe deposto un busto marmoreo dello statista nel famedio dedicato ai suoi più illustri cittadini, il Camposanto Vecchio, che avrebbe dovuto ricevere le «urne dei forti», al pari di Santa Croce a Firenze. È significativo che questa collocazione sia stata negata a Giuseppe Montanelli, la cui traccia nella cultura e nella battaglia risorgimentale pisana e nazionale è stata fra le più rilevanti, segno di una mai sopita avversione nei confronti del suo federalismo e della Costituente. A Livorno, l'erezione della statua a Cavour incontrò non poche resistenze politiche da parte democratica che avrebbero avuto un riflesso nelle fulminanti «critiche di profilo politico-fisiognomico». Immediatamente i Democratici avrebbero reclamato «l'innalzamento compensativo» di un monumento dedicato a F. D. Guerrazzi. Queste richieste e le relative preclusioni segneranno a lungo la cifra della comunicazione nel dibattito sulla monumentalistica locale fino alla rivoluzione parlamentare del 1876. La Sinistra democratica livornese avrebbe dovuto contentarsi di erigere un proprio luogo delle memorie nel cimitero della Cigna e nel famedio di Montenero, «fuori dalle antiche mura rinascimentali».

Questa contrapposizione si ripeterà in diverse città, anche per personaggi che, pur avendo attraversato la bufera risorgimentale da posizioni democratico-repubblicane, furono infine gratificati con il laticlavio senatoriale. Significativo il caso del monumento eretto al senatore ex-triumviro G. Mazzoni a Prato, la cui collocazione occupò lunghe discussioni in quanto si sarebbe voluto relegarlo in posizione assai defilata rispetto all'assetto urbanistico della piazza del Duomo. Sedici anni sarebbero intercorsi dalla morte di Mazzoni e dei primi auspici per un suo ricordo nel marmo e l'inaugurazione di questo; la sua vicenda – ricorda Paolo Benvenuto - «si colloca sulla scorta di altre simili e in rapporto dialettico diretto con le parallele celebrazioni della figura di Francesco Datini», capace di incarnare più adeguatamente gli intenti e le celebrazioni imprenditoriali della maggioranza consiliare pratese. In altri casi, le classi dirigenti locali si mostrarono inclini a confinare anche i 'grandi' in posizioni sempre più defilate: a Grosseto come illustra Valeria Galimi, fedele al mito di Leopoldo 'bonificatore', Garibaldi verrà relegato sui bastioni; a Lucca, dopo tante discussioni, troverà finalmente una elegante posizione sulle antiche mura alla discesa di Porta S. Pietro il semplice busto bronzeo di Vittorio Emanuele.

D'altro canto, l'originalità lucchese studiata da Alessandro Breccia si era palesata fin nella scelta di Burlamacchi, eretico lucchese giustiziato a Milano, quale «primo martire dell'Unità italiana». La conflittualità politica intorno ai monumenti, spesso, come nel caso lucchese, avrebbe costretto il ricorso all'intervento dell'autorità governativa. Nel frattempo a Lucca, come a Pisa, la necessità di restauri e conseguenti rimozioni di busti antichi di santi dalla Chiesa di S. Michele e dal Battistero pisano, comporterà la loro sostituzione con eroi risorgimentali: Mazzini, Garibaldi, Cairoli, e per contentare l'opposizione cattolica Pio IX.

Naturalmente tardarono a essere eretti monumenti all'altro grande protagonista dell'epopea risorgimentale; all'ostilità antirepubblicana si univano i soliti contrasti locali, talché soltanto in epoca di ripensamento critico di tutta la fase unitaria si assisterà alla fioritura di una monumentalistica mazziniana. Proprio nel periodo di massima

crisi parlamentare si sarebbero fatte più vive le istanze di organizzazioni a sfondo sociale per erigere monumenti a Mazzini, e ben sette avrebbero visto la luce nella zona apuana fra Carrara e Massa dove è netta «la prevalenza dell'iconografia d'ispirazione democratico-repubblicana» (M. Finelli) con una non trascurabile presenza anche in realtà locali minori. Un Mazzini pensoso, dall'occhio 'aggrottato', armato dei suoi tradizionali mezzi di lotta, libro e penna, occuperà una progressiva centralità sulle piazze d'Italia.

I «segni della memoria» della 'Grande guerra' vennero costruiti nelle città e nei piccoli centri in alcuni casi ancora prima della fine del conflitto. Diffusissima fu la «monumentalizzazione della memoria della guerra nelle strade e nelle piazze d'Italia» (N. Labanca). In quasi tutti i Comuni furono collocati ceppi, semplici lapidi marmoree o lapidi monumentali (122 a Firenze e provincia) ad opera di Amministrazioni locali, di Comitati, di Associazioni, di Collegi e Ordini professionali anche nei luoghi di lavoro, nelle scuole e nelle Università.

Nel dopoguerra i monumenti ai Caduti vollero dare valore memoriale del grande sacrificio dei morti (650.000 a livello nazionale, 46.900 in Toscana); furono presentati come un rinnovato simbolo di unione nazionale. I monumenti e le commemorazioni loro dedicate subito dopo il 1918 dettero per «la prima volta una dimensione veramente nazionale all'attività rituale e simbolica dedicata alla religione della patria» (E. Gentile). In altri casi, oltre a monumenti, fiamme, cappelle, Parchi della rimembranza (che una legge del 1926 dichiarò pubblici monumenti) si realizzarono opere come l'Asilo-monumento di Siena, «a favore dei figli del popolo», oggetto di opposti giudizi di contemporanei e di storici.

Gli scoprimenti dei monumenti ai Caduti furono sempre caratterizzati da una vasta mobilitazione; costituirono occasione per commemorare la guerra e ricordare la 'vittoria mutilata'. In alcuni casi, come a Prato, commemorazione della 'Grande Guerra', celebrazione del 'riscatto', inaugurazione di una grande opera conclusa dal 'regime' - la linea ferroviaria direttissima Firenze-Bologna - avvennero contemporaneamente alla presenza del Re.

Le iniziative per erigere nuovi monumenti si diffusero specialmente durante gli anni del fascismo al potere. Si cercò allora «di far coincidere simbolicamente memoria e fascismo, di monopolizzare la memoria della guerra e di rappresentare la ‘rivoluzione fascista’ come il compimento di una rinascita nazionale di cui la guerra rappresenta l’inizio» (O. Janz).

Le celebrazioni della guerra avevano preso da tempo il posto delle memorie risorgimentali. Indicativo il caso di Firenze – ricordato da Sheyla Moroni – dove il nuovo assetto urbano previsto dal federale Alessandro Pavolini appare in felice consenso con quanto auspicato dall’intellettuale Ugo Ojetti circa il recupero della tradizione «ripulita dalle interpretazioni ottocentesche» e la conseguente revisione delle collocazioni urbane del pantheon politico in cui sarebbero stati privilegiati personaggi ed eventi di cui il fascismo si sentiva il continuatore.

Nel complesso, un bilancio della realtà dell’architettura e della scultura finalizzate alla celebrazione dei Caduti nella guerra del 1915-1918 si è tradotto, di fatto, anche in Toscana, «nei termini dell’ereditato museo all’aperto, diffuso per paesi e città, nel quale è esposta una irripetibile antologia di espressioni architettoniche e statuarie capaci, allora, di soddisfare le inclinazioni del ‘costume’ nazionale, e nazionalistico, propenso alla retorica, e di restituire emotivamente il ricordo di un enorme sacrificio di vite umane» (C. Cresti).

Nel secondo dopoguerra si è aperta una nuova stagione monumentale, legata alle vicende e alle memorie della Resistenza, con fasi spesso coincidenti con quelle della lotta politica e parlamentare.

Il paesaggio monumentale si presenta anche in questo periodo assai variegato, sia dal punto di vista tipologico che da quello contenutistico. Comprende monumenti ‘poveri’ e di anonimi, commissionati da associazioni di partigiani o di parenti delle vittime delle stragi nazifasciste («forme di un culto laico, antiretorico per rigore e per vocazione», con prevalenza delle pietre sui marmi); monumenti di ‘scultori-partigiani’ e di scultori di fama nazionale.

Anche in Toscana, inoltre, linguaggi monumentali tradizionali

spesso di scultori già attivi nel periodo fra le due guerre mondiali coesistono con le prime sperimentazioni di monumenti astratti.

Negli anni Settanta e Ottanta i monumenti resistenziali, come sottolinea Sandro Morachioli, hanno mirato «sempre più esplicitamente alla modernità espressiva nella scelta dei materiali, nella collaborazione fra artisti e architetti, nell’inserimento all’interno degli spazi urbani e, non di rado, nel loro costituirsi come forma percorribile».

Un ringraziamento particolare al Presidente del Consiglio regionale della Toscana e all’Ufficio di Presidenza per aver accolto questo volume nelle Edizioni dell’Assemblea, al dottor Gino Cocchi e alla dott.ssa Cinzia Sestini, responsabile e funzionaria del Settore Rappresentanza e Relazioni esterne, alla dott.ssa Cinzia Dolci, responsabile del Settore Comunicazione istituzionale, editoria e comunicazione dell’immagine, per la cura e la competenza con cui hanno seguito la preparazione e la pubblicazione del volume, all’editore Angelo Pontecorboli che con grande liberalità ha concesso la riproduzione delle immagini dei monumenti ai Caduti nella guerra del 1915-1918, a Patrizio Suppa per il progetto grafico e l’impaginazione. Un ringraziamento vivissimo, infine, alla dott.ssa Letizia Pagliai per la competente collaborazione assicurata durante lo svolgimento delle ricerche, per l’editing e per l’Indice dei nomi.

Pier Luigi Ballini – Romano Paolo Coppini

Monumenti in piazza ad Arezzo fra Risorgimento e fascismo

Valeria Galimi

1. Introduzione

Ormai da tempo la storiografia - tanto in Italia che a livello internazionale - ha prestato un'attenzione crescente al 'racconto pubblico cittadino' che si è andato via via costruendo sulla memoria di personaggi ed eventi di rilievo della storia nazionale. Per quanto riguarda l'Italia nel periodo post-unitario si tratta di una narrazione che si è prodotta fra Otto e Novecento, in concomitanza con i principali avvenimenti che hanno segnato la memoria e l'identità nazionale, contribuendo a formare l'immaginario patriottico. Fra questi, il Risorgimento, la Grande Guerra, e la Resistenza hanno rappresentato i principali momenti fondativi della memoria pubblica¹.

Intorno a questi snodi della storia nazionale, per commemorarli e per conservarne memoria, si sono strutturate quasi delle «ondate monumentali», come le ha definite Mario Isnenghi, nei decenni successivi agli eventi. La prima ondata corrispose ai decenni successivi alla conclusione del processo di unificazione nazionale, attraverso l'esperienza del Risorgimento, mentre la seconda, e di segno del tutto differente, avvenne all'indomani della conclusione del primo conflitto mondiale. Infatti, la monumentalistica costituisce uno degli strumenti privilegiati dagli studiosi per analizzare la costruzione della memoria pubblica. Le numerose ricerche finora condotte hanno

1 In merito si rinvia M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita; Simboli e miti dell'Italia unita; Personaggi e date dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 3 voll., 1996-1997, che si è ispirato al monumentale lavoro di P. Nora sul caso francese (a cura di), *Lieux de mémoire*, t. 1, *La République*; t. 2, *La Nation; Les France*, Paris, Gallimard, 1984-1992, che comprende 130 contributi.

mostrato – come ha rilevato Massimo Baioni - «quanta parte di investimento pedagogico sia stata riversata sulla costruzione di statue e di complessi monumentali»², confermando le parole di Camillo Boito che, nel 1882 - a proposito della decisione di costruire un'opera pubblica dedicata a Vittorio Emanuele II a Roma -, aveva definito il monumento «una specie di sintesi storica, una filosofia della storia incarnata nelle rappresentazioni reali e simboliche»³.

A tale scopo, è opportuno quindi prestare attenzione, oltre alla concezione dei monumenti stessi, al circuito di mediazione rappresentato dalla stampa, alle discussioni riguardo alle tappe di costruzione, alla scelta degli autori, ma anche ai dibattiti politici sottesi. La monumentalità pubblica rispose a molteplici funzioni: il rafforzamento del legame fra centro e periferia, nonché la legittimazione delle *élites* al potere. Per tale motivo, la verifica in una dimensione locale è essenziale. Ancora Baioni sottolinea l'importanza della dimensione locale come prospettiva per verificare i percorsi di elaborazione e di trasmissione della pedagogia patriottica; ne consegue un utile confronto fra dimensione nazionale e le realtà locali strutturate su valori e culture fortemente radicate nel territorio, al fine di mostrare scarti e dinamiche che illuminano in modo efficace il rapporto fra centro e periferia⁴.

Nelle pagine che seguono, ci concentreremo soprattutto nelle prime due campagne monumentali, quella del decennio postunitario dagli anni Ottanta, che vede al centro i grandi protagonisti del Risorgimento, segnatamente Giuseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele II, incarnazione di una vera e propria «diarchia

2 M. BAIONI, *Resistenza e Repubblica. Una memoria controversa per un'identità fragile?*, in M. Baioni-C. Brezzi (a cura di), *Memorie scolpite. Itinerari tra i monumenti alla Resistenza nella provincia di Arezzo*, Siena, Maschietto & Musolino, 2000, p. 18.

3 *Ibidem.* Di M. BAIONI si veda in particolare *Risorgimento conteso: memorie e usi pubblici nell'Italia contemporanea*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

4 A. CONFINO, *The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.

simbolica»⁵, sulla quale si basava l'interpretazione conciliatorista del Risorgimento. La seconda ondata monumentale vide al centro la commemorazione dei Caduti della Grande Guerra, che comportò una mobilitazione dal 'basso' massiccia – più di quella della fase precedente – sia di singoli, che di associazioni e poteri pubblici locali. Quelli che poi mutarono in modo significativo furono i soggetti e le modalità della commemorazione stessa. Come ha notato Isnenghi

la coscrizione obbligatoria e la moderna guerra di massa hanno portato al fuoco milioni di reclute e di richiamati e hanno coinvolto profondamente anche i civili, le donne, le famiglie. Né le cavalcature lanciate al galoppo dei generali piumati, né il guerrigliero esotico possono più bastare a rappresentare un tale coinvolgimento dando forma alla memoria collettiva. Ci vuole qualcosa di più oscuro e anonimo. Dalle viscere stesse della guerra di trincea, esplose il simbolo del Milite ignoto⁶.

L'esperienza della Grande Guerra segnò una profonda cesura sul versante della politica monumentale: protagonista divenne il Soldato ignoto, che incarnava la «necessità di ricordare i sacrifici dei milioni di anonimi fanti che avevano combattuto ed erano morti nelle trincee»⁷. Questa trasformazione della monumentalistica non poteva non riflettere il carattere di massa dell'evento bellico appena concluso.

La dimensione collettiva dell'evento commemorativo sulla Grande Guerra era ancora più confermata dal passaggio in età fascista, in cui – nella fase iniziale del consolidamento del regime – si diffusero parchi e viali della Rimembranza, che misero al centro la trasmissione della memoria alle giovani generazioni. Qualche anno dopo, nel 1928, venne segnata un'ulteriore tappa, allorché il regime stabilì di fatto che l'iniziativa dal 'basso' per la costruzione dei

5 M. ISNENGI, *Le guerre degli italiani, memorie, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989, p. 317 e ss.

6 *Ivi*, p. 342.

7 *Ivi*, p. 18. V. LABITA, *Il milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della Patria*, in S. Bertelli-C. Grottanelli (a cura di), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 120-153.

monumenti dovesse venire meno, interrompendo quindi una lunga tradizione di mobilitazione di privati e associazioni a livello locale e «avocando al centro la costruzione di grandi spazi sacri a carattere nazionale e di luoghi della memoria più confacenti al secondo decennio del regime»⁸.



Figura 1. Monumento ai Caduti delle patrie battaglie, Arezzo, 1880

In questo contesto, una verifica del caso aretino – in comparazione con ciò che avvenne nelle altre città toscane – è un'operazione utile per comprendere da una parte in che modo la monumentalità pubblica divenne una modalità di fare politica a livello locale e in che modo si relazionò con il centro e con la dimensione nazionale, in particolare in occasione dei dibattiti relativi alla scelta di costruire il monumento, o delle inaugurazioni e degli eventi organizzati in quell'occasione⁹.

8 ISNENGI, *Le guerre degli italiani* cit. p. 349.

9 Si veda C. BRICE, *La monumentalité des rois d'Italie. Il plebiscito di marmo*, in *La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, sous la



Figura 2. Monumento ai Caduti delle patrie battaglie, Arezzo, 1880 (particolare)

Conferma questa prospettiva l'analisi del caso aretino. La monumentalità pubblica in città divenne occasione di aspri confronti politici fra opposti notabili locali o associazioni e gruppi politici. Il monumento ai Caduti delle patrie battaglie (figg. 1-2), inaugurato nel 1880, che doveva assurgere a simbolo collettivo, diede vita a virulente diatribe politiche, con il pretesto della collocazione più o meno marginale della stele nella piazza, e di conseguenza a causa del peso da assegnare alla memoria dell'esperienza risorgimentale. La città di Arezzo poi si distinse anche in occasione della «seconda ondata», dal momento che fallì di fatto il progetto da parte

direction de A. Becker, E. Cohen, M. Agulhon, Paris, Presses de la Sorbonne, 2006, pp. 325-340; EAD., *La religione civile in Italia. Piccoli e grandi rituali*, in *Rituali civili. Storie nazionali e memorie pubbliche contemporanee*, a cura di M. Ridolfi, Roma, Gangemi, 2006, pp. 97-115. Cfr. anche L. BERGGREN-L. SJÖSTEDT, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma, 1870-1895*, Roma, Artemide, 1996.

dell'amministrazione di costruire un grande monumento ai Caduti locali, mentre prevalsero interventi interni a spazi religiosi e nel cimitero.



Figura 3. Monumento a Petrarca, Arezzo, 1928

Durante il ventennio fascista in città numerosi interventi intesero conferire all'arredo urbano caratteri e peculiarità dell'universo simbolico e ideologico del regime, muovendosi fra il recupero del passato medievale (sotto forme mitizzate) nell'area del centro storico e operazioni di trasformazione dei quartieri più periferici destinati a nuove opere affidate al gruppo di architetti razionalisti toscani (Gruppo Toscano Architetti) fra i quali lo Stadio Mancini, il Villaggio Scolastico in via Petrarca, il Palazzo del Governo di Giovanni Michelucci¹⁰. In questo quadro, il discusso monumento a Francesco Petrarca (fig. 3), sito ne «Il Prato», rappresentò il richiamo al 'genio italico' come mito fondativo dell'ideologia fascista; è dato cogliere riguardo le discussioni sul monumento – difeso dalle personalità locali – e fortemente attaccato da artisti di rilievo nazio-

10 Cfr. in merito, fra l'altro, E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993; L. MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

nale quella tensione sempre presente nel fascismo fra difesa dei valori e degli interessi della ‘piccola patria’ e la volontà di accentramento propria del regime.

L’analisi della monumentalità pubblica si conferma così uno strumento che ci consente di cogliere alcuni elementi essenziali del duplice processo di politicizzazione e di nazionalizzazione della penisola fra Otto e Novecento, «nel momento in cui la nazionalizzazione della cultura politica si caratterizza proprio per l’utilizzo di media alternativi e complementari alla carta stampata»¹¹.

2. Il monumento ai Caduti del Risorgimento

La seconda ‘ondata monumentale’ ad Arezzo si ebbe con la costruzione, nel 1880, di un Monumento ai Caduti nelle patrie battaglie del Risorgimento¹². Venne scelto quindi di non onorare un protagonista della «diarchia simbolica», come Isnenghi ha definito le immagini congiunte di Garibaldi e del re Vittorio Emanuele II, ma di erigere un monumento collettivo alla memoria dei morti aretini nelle battaglie risorgimentali (sebbene i volti del sovrano e dell’eroe dei due mondi fossero presenti nelle formelle del basamento). Si formò a tale scopo un Comitato provinciale aretino per il monumento ai Caduti nelle patrie battaglie nel luglio 1876 e presieduto dal sindaco Angiolo Mascagni, già primo rettore della Fraternita, noto per aver ricoperto altre cariche di rilievo in città. La situazione di crisi economica in cui versava la provincia in quegli anni non rese possibile raggiungere il finanziamento auspicato dal Comitato attraverso le sottoscrizioni di associazioni e comuni della provincia. Nonostante ciò, è possibile rilevare una mobilitazione significativa di associazioni e privati cittadini: «provincia, società operaie, privati cittadini, tutti comunque risposero all’appello; si organizzarono fiere

11 C. BRICE, *La monumentalità pubblica. Quale ricezione per il discorso politico nazionale nell’Italia di fine Ottocento?*, in P. FINELLI-G.L. FRUCI-V. GALIMI, *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso pubblico in Europa fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 112-123.

12 Cfr. L. ARMANDI, *Nel nome di Garibaldi. Storia del Risorgimento nell’Aretino*, Arezzo, Letizia, 2007.

di beneficenza, feste da ballo e rappresentazioni teatrali, insomma l'intera società aretina si mobilitò per rendere onore ai Caduti, alla patria unita e alla propria città»¹³, confermando pertanto quanto il coinvolgimento degli attori locali sia stato essenziale per il buon esito di questa «ondata monumentale».

Firmatario del progetto era l'ingegner Giuseppe Aretini, impiegato tecnico del Comune, la cui proposta venne approvata da una Commissione artistica. Inizialmente il progetto prevedeva la collocazione del monumento nel cimitero cittadino, poi l'ubicazione destinata divenne la piazza del Comune, che suscitò la reazione contraria di un gruppo di cittadini che promosse una petizione per scegliere un'altra area. Come ricostruisce Catia Perugini, intorno alla costruzione del monumento si giocò un aspro conflitto politico fra i due principali esponenti del notabilato locale, che si erano distinti nell'impresa risorgimentale: da una parte si schierò Leonardo Romanelli, ex ministro di Grazia e Giustizia nel governo provvisorio (1849), e poi consigliere comunale dal 1860 al 1886 e senatore del Regno nella XV Legislatura. A lui si contrapponeva l'avvocato Giovanni Severi, prima segretario e poi presidente del comitato provinciale aretino. Fervente garibaldino, passò poi ad animare l'Associazione democratica progressista, fu deputato per sette legislature e poi venne nominato senatore.

Lo scontro fra le due personalità – le loro fazioni – si consumò intorno alla collocazione del monumento: per Romanelli andava scelto il «pubblico Prato», in una zona più marginale rispetto alla piazza del Comune, più centrale. Severi, di contro, aveva sostenuto con forza che la sede fosse piazza del Comune; dopo alcune proposte su altre aree poi scartate, la sua scelta – appoggiato dal suo schieramento politico – risultò alla fine vincitrice.

Dopo ulteriori ritardi per questioni finanziarie, il monumento venne inaugurato il 20 settembre 1880, decennale della presa di

13 C. PERUGINI, *Celebrazioni monumentali a confronto. I monumenti al Risorgimento e alla Grande Guerra*, in M. BAIONI, *I volti della città. Politica, simboli rituali ad Arezzo in età contemporanea*, Arezzo, Le Balze, 2002, p. 74 e ss.

Roma a piazza del Popolo¹⁴. Per l'inaugurazione furono organizzati due giorni di festeggiamenti cittadini:

Ferve nella città un'attività insolita, resa anche più grande dalla ristrettezza del tempo, per rendere più bella e solenne che sia possibile la patriottica festa. Municipio e Commissione lavorano a tutta possa, e i cittadini hanno contribuito per una forte somma [...]. Durante la cerimonia saranno pronunziati due discorsi: l'uno del Presidente del Comitato e l'altro del Sindaco»¹⁵.

Il programma delle feste prevedeva una «corsa in tondo alla romana», una rappresentazione al Teatro Petrarca, varie luminarie, alla presenza delle massime autorità cittadine.

Quanto al monumento consegnato alla città, si trattava di un'imponente colonna dorica in marmo, alla cui sommità era posta una stella d'Italia in bronzo, provvista di dorature. Nel basamento si trovavano riprodotti gli stemmi di Arezzo e di alcuni Comuni della provincia. Nel piedistallo, invece, erano presenti quattro formelle. Due di queste mostravano i volti del re Vittorio Emanuele II e di Garibaldi, le altre due riportavano alcune epigrafi e l'elenco dei Caduti aretini¹⁶. Dal 1924, con la costruzione del Palazzo delle Poste, il monumento fu privato dei platani che lo circondavano, venendo in parte 'stretto' dal nuovo edificio; non sono mancati progetti recenti di valorizzazione della stele, in occasione del 150° dell'Unità d'Italia, ma per ora ancora non realizzati¹⁷.

14 E. VALERIANI, *La festa laica. Le celebrazioni del 20 settembre*, in BAIONI, *I volti della città* cit., pp. 27-51.

15 «La Gazzetta Aretina», 18 settembre 1880, citata da C. PERUGINI, *Celebrazioni monumentali a confronto. I monumenti al Risorgimento e alla Grande Guerra*, in BAIONI, *I volti della città* cit., p. 79.

16 Le epigrafi a Garibaldi e Vittorio Emanuele II riportavano rispettivamente le seguenti parole: «Eroe Antico | contro la Tirannide | pugnò | nei due emisferi»; e «A Vittorio Emanuele | Al prode Soldato | Al glorioso Duce | La patria memore».

17 In occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia l'amministrazione comunale di Arezzo aveva programmato lo spostamento del monumento ai Caduti in piazza della Repubblica, antistante alla stazione ferroviaria, ma i lavori di

Lo stesso giornale locale espresse con viva soddisfazione che

finalmente nella nostra città un Monumento ai morti per la libertà e indipendenza della patria: degno premio del sangue generosamente versato, giusto tributo di riconoscenza e ammirazione dei superstiti. E non ultimo sorge in Italia, ricordo di gloria e gratitudine cittadina: che una delle prime tra le cento città sorelle Arezzo concepì l'idea di questo monumento ed una delle prime ad attuarla¹⁸.

Il sindaco Adalindo Tanganelli confermò il compiacimento per essere giunti a portare a termine il progetto, nonostante le difficoltà materiali e i conflitti politici:

In nome di questa città capoluogo, accolgo con animo lieto e festante questo Monumento a perenne e imperitura memoria di quanto fu fatto per amore di patria in questa Provincia dai figli suoi; dai primi conati dell'italico risorgere fino al suo compiuto ordinamento nella eterna Città; chiamati e guidati quasi sempre da chi non sordo al grido di dolore delle italiche genti, altra ambizione non ebbe che quella di farsi chiamare il primo soldato dell'italica indipendenza¹⁹.

In realtà l'inaugurazione diventò «una campagna elettorale, durante la quale esponenti politici e organi di stampa si rifacevano a comuni valori e a principi patriottici, propagandando la volontà (puramente ipotetica) di dismettere 'per un momento la discordia delle opinioni e le gare di partito', con il principale intento di sedurre il pubblico che sarebbe stato l'elettorato di domani», come osserva ancora Perugini.

3. Grande Guerra e fascismo ad Arezzo

Nel quadro della diffusione dei monumenti ai Caduti che seguì la Prima guerra mondiale, anche ad Arezzo furono eretti due monu-

sistemazione della rotatoria, indispensabili per poter procedere alla nuova collocazione del monumento non sono ancora stati completati (luglio 2014).

18 «La Gazzetta Aretina», 26 settembre 1880.

19 *Ibidem*.

menti: il primo fu collocato nella Chiesa di San Francesco e il secondo nel cimitero cittadino, mentre fallì il progetto di realizzare un monumento per iniziativa dell'amministrazione comunale. Il primo monumento venne posto all'interno della Cappella votiva nella Chiesa di San Francesco, caldeggiato da un comitato costituitosi fin dal 1917 al fine di raccogliere sottoscrizioni fra la popolazione. Promosse a tal scopo una grande attività di richiamo alla cittadinanza, attraverso l'affissione di manifesti; in uno di questi si leggeva che era opportuno operare affinché la memoria diventasse «perpetuo esempio e fomento di patrie e civili virtù», a tale scopo era necessario

congiungerla alla fede avita ed angusta, sentimento e simbolo di sacrificio e si spirituale riscatto. Parve perciò buono e opportuno il concetto di erigere una Cappella votiva nella Chiesa monumentale di San Francesco, dedicata a ricordare i cittadini aretini morti in guerra per la patria [...]. Così addiverrà più intenso e duraturo l'amore all'Italia nostra, la quale deve essere sempre libera e forte, propugnatrice di civiltà e giustizia; fuoco celeste, che ci agita e infiamma in questa suprema guerra nazionale²⁰.

Oltre ai manifesti, il comitato avviò un censimento dei soldati aretini morti in guerra, in modo da contattare al contempo le famiglie e chiedere loro un contributo. L'attività di raccolta dei fondi fu nondimeno laboriosa, sia per la sostituzione della presidenza del comitato, sia per un'oggettiva difficoltà di ottenere contributi a causa delle precarie condizioni economiche della città e della provincia all'indomani della guerra. I lavori si protrassero per alcuni anni perché si trattava di collocare la cappella in un vano di fronte all'ingresso sinistro della chiesa e ciò necessitò qualche lavoro di ristrutturazione.

Si giunse quindi a una cappella divisa in due parti: la prima racchiudeva una scala delimitata da cancellate, mentre sulla parete erano

20 U. TAVANTI, *Cappella votiva in memoria degli aretini morti per la patria nella guerra 1915-1918 inaugurata il 24 maggio 1926*, edito a cura del comitato esecutivo, Arezzo, Tip. Beucci, s.d., pp. 3-4. Si veda anche PERUGINI, *Celebrazioni monumentali a confronto* cit., p. 90 e ss.

poste le lapidi che riproducevano gli 800 nomi dei Caduti aretini. Elemento d'interesse il fatto che le cancellate erano costituite da

elementi guerreschi, quali i ritti attortiglianti per reticolati, le bombe Sipe, le vanghette da trincea e i reticolati rappresentati per esigenza di costruzione da spranghe lacerate e sdentate anziché da semplici fili. Le palme del martirio e della gloria si alternano agli strumenti di guerra e coppie di passiflora [...] fiancheggiano le minacciose bombe e incoronano i tristi ferri simili a quelli che martoriano le carni dei nostri soldati²¹.

La seconda parte - ovvero la Cappella vera e propria - era dotata di un'edicola comprendente l'altare e l'affresco di Giuseppe Cassioli dal titolo *L'Apotheosi del Fante Italiano morto in guerra*. Cassioli (Firenze, 1865-1942) figlio del pittore Amos con cui lavorò, si formò con Tito Sarrocchi per la scultura, e lavorò fra Siena (Palazzo Comunale) e Firenze (monumento a Gioacchino Rossini, Basilica Santa Croce, e varie opere nella Chiesa SS. Sette Fondatori), realizzò opere scultoree anche a Odessa, Bogotà e Amsterdam. Fu l'autore della porta bronzea del portale destro della Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, mentre ad Arezzo fu responsabile delle decorazioni della nuova facciata del Duomo (bassorilievi e statue)²².

Il 24 maggio 1926 la cappella fu inaugurata con sommo fasto; secondo le notizie riportate da «Giovinezza», il foglio della federazione fascista di Arezzo, «il vasto tempio rigurgitava di pubblico reverente e commosso»²³. Sempre sulle colonne del giornale ci si rallegrava della scelta di collocare la lapide dei Caduti all'interno della chiesa, perché questo univa «in un vincolo indissolubile la rinascita spirituale, il ricordo degli Eroi e l'amor di Patria, ed esaltava la fede nei nuovi destini della grande Patria»²⁴.

21 TAVANTI, *Cappella votiva* cit., p. 15. Dello stesso autore si veda anche *La Chiesa di s. Francesco in Arezzo e i suoi restauri incominciati nel 1900*, Arezzo, Soc. Tip. Aretina, 1930.

22 *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXI, 1978, *ad nomen*.

23 «Giovinezza», 26 maggio 1926.

24 *Ibidem*.

Sempre con le parole dell'ingegnere Umberto Tavanti, presidente della Croce Rossa e dal 1923 presidente del Comitato, nell'affresco era raffigurata

la spoglia esanime di un Soldato che due angioli guerrieri, coperti di ferro e armati [...], sollevano da sopra alle croci ed ai grovigli spinosi del triste cimitero di guerra per innanzarlo alla gloria del cielo dove il Redentore lo attende a braccia aperte, facendo cadere nel corpo dell'Eroe i fiori della gloria e della riconoscenza per il sacrificio compiuto. Morto è il corpo del valoroso, ma vivo è il suo spirito, quello spirito che, mentre l'anima si ricongiunge alla divinità, gli consente di tenere stretto nella mano un ramoscello d'olivo, simbolo di pace che egli, come augurio, posa fidente sopra le pieghe del tricolore²⁵.

Si notino qui due elementi caratteristici del dipinto commemorativo: se la monumentalistica preferiva mostrare corpi di soldati armati e guerrieri, qui trova spazio il corpo dell'eroe ferito e morente, avvicinandosi alla raffigurazione del Cristo morente ispirandosi nel contesto religioso in cui era collocato. Altri affreschi – di Giuseppe Pasquini – presenti nella cappella raffigurano i luoghi del fronte: l'Isonzo, il Pasubio, il Piave, il monte Grappa e Vittorio Veneto²⁶.

Il secondo monumento dedicato alle vittime della Prima guerra mondiale ad Arezzo è il *monumento ai soldati morti negli Spedali della Riserva*, la cui costruzione fu sostenuta dal Comitato di provvidenza civile, che poté assicurare il finanziamento necessario senza il bisogno di ricorrere a sottoscrizioni pubbliche. Già nel luglio 1922 l'opera venne inaugurata, realizzata dallo scultore Alessandro Lazzerini, che sarà l'autore anche del monumento a Francesco Petrarca. Discendente da una famiglia di scultori, Lazzerini (Carrara, 1860-1942), frequentò l'Accademia delle Belle Arti a Carrara, e poi avviò l'attività di scultore prima a Carrara poi dal 1889 a Firenze. Realizzò nel 1897 il Monumento a Giuseppe Mazzoni per la città di Prato; conseguì anche la medaglia di bronzo all'Esposizione univer-

25 TAVANTI, *Cappella votiva* cit., pp. 9-10.

26 *Ivi*, pp. 12-14.

sale di Parigi del 1900 con la statua *À l'œuvre*. Nel 1908 vinse il concorso per il *Monumento a Francesco Petrarca* ad Arezzo. Sempre ad Arezzo eseguì il *Monumento a Giorgio Vasari* nel 1911 oltre a quello dei *Caduti di guerra* del cimitero, nel 1922²⁷. Come si legge nella relazione delle attività del comitato promotore, il *Comitato Aretino di Provvidenza civile*,

Nella facciata è scolpito un giovane eroe, che nell'atto di lanciare una bomba cade ferito indietro fra le pieghe della bandiera che difende e gli fanno da corona. Dietro le Alpi con gli edelweis, i reticolati militari, il paesaggio aspro, livido che si perde nel mare: Alpi e mare i sacri confini della Patria che con il suo sangue difende [...]. Nella parte posteriore è un'ara etrusca sulla quale è scolpita una solenne figura di donna che tiene nella mano destra un vaso di frutta ecc., nella sinistra una face simbolica: è la Provvidenza che simboleggia il Comitato Aretino di Provvidenza civile²⁸.

Va posto in rilievo che il monumento onorava le vittime italiane e non solo locali del conflitto. L'inaugurazione avvenne, dopo essere stata rinviata alcune volte, il 4 giugno 1921, alla presenza di un corteo che da piazza del Municipio si diresse al cimitero. I discorsi all'inaugurazione si tinsero – com'è ovvio – di colorazione politica, in particolare quello dell'avvocato Mario Carabini (1890-1931), mutilato di guerra, molto attivo in città e in provincia nella propaganda interventista; dopo la conclusione del conflitto fu fondatore dell'Associazione combattenti e svolse attività di publicista e giornalista²⁹. Il suo discorso ebbe forti accenti antisocialisti,

27 *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIV, 2005, *ad nomen*. Si veda anche L. PASSEGGIA, *Il gesso e la memoria: il laboratorio Lazzerini 1812-1942*, Massa, Istituto Statale d'Arte, 1997, *ad nomen*.

28 *Relazione sommaria sull'opera del Comitato Aretino di Provvidenza civile*, Arezzo, Stabilimento tipografico Sinatti, 1922, citata in PERUGINI, *Celebrazioni monumentali a confronto* cit., p. 95. L'epigrafe recitava: «Qui riposano nella gloria del sacrificio i soldati morti negli spedali d'Arezzo durante la guerra».

29 Cfr. G. GALLI, *Arezzo e la sua provincia nel regime fascista 1926-1943*, Firenze,

non mancando di sottolineare quanto fosse stato nocivo lo spirito antinazionale:

Vi erano anche gli uomini pronti alla dissoluzione ad ogni costo, v'erano quelli che irridevano al sacrificio compiuto, al sangue versato, v'erano quelli che facevano l'apologia della diserzione, non avendo voluto comprendere della guerra, se non i valori nazionali, almeno quelli umani di cui si dicono sempre gli assertori³⁰.

Di contro, il tentativo per opera del sindaco della città, Carlo Nenci, di procedere alla costruzione di un monumento civile ai Caduti aretini si concluse con un sostanziale fallimento, nonostante l'impegno in tal senso del Comitato esecutivo per l'erezione del monumento agli aretini caduti in guerra, a cui aderirono tutte le associazioni di ex combattenti, nonché la presenza di un bozzetto dell'opera di Arnaldo Zacchi e l'individuazione del luogo, ovvero nelle vicinanze del Palazzo delle Poste.

Anche ad Arezzo venne creato un Parco della Rimembranza. La proposta di creare in ogni centro della penisola un Parco della Rimembranza fu avanzata nel 1922 proprio da un deputato aretino del Partito Nazionale Fascista, Dario Lupi, sottosegretario alla Pubblica Istruzione. Obiettivo era coinvolgere le scuole per poter rinsaldare il legame fra generazioni e come elemento di formazione di una 'cultura di guerra' a scuola, tale che – come ha sottolineato Isnenghi - «tutti i morti del paese possano rivivere in un proprio albero, il parco della rimembranza ha un suo luogo riconoscibile e gli alberi del ricordo crescono insieme alla generazione che li ha piantati»³¹. Con una circolare inviata a tutte le scuole si invitava

Centro Editoriale Toscano, 1992.

30 *Relazione sommaria sull'opera del Comitato Aretino di Provvidenza civile*, Arezzo, Stabilimento tipografico Sinatti, 1922, citata in PERUGINI, *Celebrazioni monumentali a confronto* cit., p. 97.

31 ISNENGI, *Le guerre degli italiani* cit., p. 124. D. LUPU, *Parchi e viali della Rimembranza*, Firenze, Bemporad, 1923; *La riforma Gentile e la nuova anima della scuola*, a cura di D. Lupi, Milano-Roma, Mondadori, 1924. Cfr. anche J. CHARNITZKY, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime 1922-1943*,

pertanto a creare «in ogni città, in ogni paese, in ogni borgata, la Strada o Parco della Rimembranza», in cui ogni albero sarebbe stato assegnato alla memoria di un caduto in guerra, con l'indicazione del nome e i dati anagrafici³². Nel 1923 anche ad Arezzo si costituì un Comitato pro-parco, per apporre degli alberi ne «Il Prato», il parco della fortezza medicea, nei pressi del Duomo, mentre venne a cadere definitivamente il progetto di un monumento ai caduti aretini per iniziativa dell'amministrazione pubblica. Il Prato «era concepita come uno 'spazio sacro', esattamente come le piazze antistanti i grandi edifici e monumenti fascisti. Al fine di preservare tale sacralità, non solo si raccomandava alla popolazione di accedere in silenzio e in tranquillità nei viali del prato [...] ma si vietava addirittura l'accesso alla 'marmaglia' dei bambini e ai giovinetti in cerca di luoghi appartati»³³.

Il Prato fu anche il luogo dove venne collocato nel 1928 il monumento a Francesco Petrarca, dopo lunghe e complicate vicende. Il progetto iniziale risaliva addirittura al 1872, dal 1904 prese forma l'idea di creare un monumento nazionale al poeta nativo di Arezzo, con un primo stanziamento. Sempre nello stesso anno lo scultore Lazzarini vinse il concorso con il suo progetto, ma la guerra bloccò l'avvio dei lavori. La costruzione del monumento a Petrarca tornò d'attualità dopo la guerra, quando un Comitato si formò raccogliendo reduci ed ex combattenti, con l'obiettivo di omaggiare – nel nuovo clima degli inizi del fascismo – il genio italiano: Petrarca diventò quindi «il Poeta della dignità d'Italia, il sognatore della rinascenza di questa, il Vate che intravide i destini dell'oggi e che additò i confini

Firenze, La Nuova Italia, 1996; A. FAVA, *La guerra a scuola. Propaganda, memoria, rito, 1915-1940*, in D. Leoni-C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 685-713.

32 G. CORSANI, *Nei parchi della Rimembranza. Nota per un itinerario*, «Storia dell'Urbanistica-Toscana», VI, luglio-dicembre 1998, pp. 80-97. Cfr. ISNENGI, *Le guerre degli italiani* cit.; E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

33 M. DEI, *La città fascista. Arredo urbano e simbologia politica negli anni Venti e Trenta*, in BAIONI, *I volti della città* cit., p. 123.

sacri là dove le armi nostre gloriose li portarono»³⁴. Molte le difficoltà per coprire le spese di realizzazione, che richiesero l'intervento dello stesso Lupi che presentò il progetto alla Camera dei deputati, e ulteriore ritardo fu dovuto a un contenzioso fra il Comitato e Lazzerini riguardo ai compensi e alle spese.

Nel luglio 1927 una lettera di protesta di un gruppo di artisti, fra cui Soffici, Bacci, Carena, Maccari, Piacentini, Ponti, Rosai e altri, denunciavano il monumento come un «attentato al buon nome italiano», ritenendo che esso «oltre a costituire uno sconcio in sé, non potrebbe che attirare – per il sito in cui dovrebbe sorgere e per il sommo italiano e poeta che pretenderebbe onorare – il compatimento e le risa di quanto lo vedrebbero, compatrioti e stranieri, sull'Italia rinnovata per grazia di Dio e virtù nostra e dei suoi figli migliori»³⁵. Ciò comportò l'intervento del ministero della Pubblica Istruzione che sospese il contributo finanziario e vietò l'inaugurazione; contro tali decisioni si mosse il comitato promotore, le associazioni locali e lo stesso Lupi.

Dopo vari altri rinvii, il monumento venne inaugurato nel novembre 1928, alla presenza del re Vittorio Emanuele III e del ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Belluzzo che sottolineò che si trattava di

Una celebrazione spiccatamente nazionale, perché Francesco Petrarca non fu soltanto l'universale poeta dell'Amore e della Bellezza, ma fu anche l'ardente Italiano che invocò pace per la Patria da straniere armi contesa e mosse campagne a Papi e Principi [...]. La sua passione è la nostra passione. Perciò lo sentiamo vicino al nostro spirito e lo veneriamo dopo secoli come lo venerarono i contemporanei che gli accordarono il supremo onore della laurea in Campidoglio. Per questo l'Italia Fascista gli ha elevato un monumento nella città natale, sotto il cielo luminoso della Patria che egli rese più augusta con la sua arte immortale³⁶.

34 BIBLIOTECA COMUNALE DI AREZZO, *Atti del Comitato per il Monumento a Francesco Petrarca*, a stampa, 1928, citato *ivi*, p. 126.

35 «La Nazione», 8 luglio 1927.

36 «La Nazione», 26 novembre 1928.

L'opera scultorea di Lazzerini metteva al centro Petrarca, che domina l'intero monumento, con lo sguardo rivolto al futuro. Sul lato anteriore del basamento vi è un gruppo scultoreo composto da una madre che stringe il figlio a sé, allontanandolo dalla guerra, rappresentando un'allegoria della pace, mentre una figura maschile si muove anch'essa invocando la pace. Sui lati minori e sul retro del basamento vi sono una serie di allegorie di trionfi: il Trionfo della Fama è rappresentato dall'incoronazione del poeta; quello della Divinità dall'immagine di una Vergine, e ancora altri personaggi incarnano il Trionfo dell'Amore, della Castità e della Morte. Il gruppo è assai popolato di personaggi che alludono a temi cari alla cultura fascista, il culto della classicità, della romanità, mentre vari altri simboleggiano il Canzoniere di Petrarca.

Questi temi si ritrovano, negli anni del consolidamento del regime fascista, in alcuni interventi urbani trasformarono la città, insistendo su due aspetti, ovvero la mitizzazione del passato che si rifaceva all'età medievale e il recupero della Romanità, letti anche in chiave di mitizzazione della storia recente fascista (come vedremo con «i fatti di Renzino») che trovarono compimento nella realizzazione dell'«Acropoli fascista», con la riscoperta dell'Anfiteatro romano³⁷. In questo contesto si collocò la commemorazione dei martiri fascisti nel complesso Casa del fascio- Torre Littoria e Sacrario.

Fu intorno agli avvenimenti noti come «i fatti di Renzino» che si strutturò la memoria locale dei 'martiri' fascisti. Il 17 aprile 1921 a Renzino (vicino a Foiano della Chiana) una squadra di fascisti fu aggredita da un gruppo di contadini comunisti e anarchici. Nell'imboscata morirono tre giovani fascisti e all'indomani dell'avvenimento nella Val di Chiana vi furono una serie di rappresaglie e devastazioni di beni da parte fascista³⁸. I tre giovani morti acquista-

37 DEI, *La città fascista* cit., pp. 103-150. Si veda anche GALLI, *Arezzo e la sua provincia* cit., p. 412 e ss. e P. ROSELLI, *Trasformazioni urbane e restauri ad Arezzo fra la seconda metà del XIX sec. e i primi decenni del '900*, in *Arezzo tra passato e futuro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 41-64.

38 S. MANNINO, *Una domenica di sangue. I «fatti di Renzino» fra storia e mito*, Bologna, il Mulino, 2011; G. SACCHETTI, *L'imboscata. Foiano della Chiana, 1921: un episodio di guerriglia sociale*, Cortona, Arti Tipografiche Toscane,

rono subito carattere di ‘martiri’ fascisti. Per onorare questa memoria venne costruito anche ad Arezzo un Sacrario, opera dell’architetto Giuseppe Castellucci (Arezzo, 1863-Firenze, 1939), esponente dello stile neogotico, già autore della Casa del Fascio e della Torre Littoria. Inaugurato nel dicembre 1934 era composto da una piccola cappella votiva, a cui vennero aggiunti alcuni affreschi di Gisberto Ceracchini (1899-1982). A livello estetico il Sacrario, attraverso delle formelle in marmo rosso scuro intende richiamare il tema del sangue e vi si trovano fusi elementi della religione cattolica e della mistica fascista attraverso la figura del ‘martirio’, a cui va aggiunto l’elenco dei nomi dei fascisti morti e una ‘campana’ che come si leggeva nelle cronache dell’inaugurazione:

È la modesta campana del Renzino, la campana tragica che gettò nell’aria il bronzeo richiamo, non per invocare i fedeli a raccolta, ma per annunciare gli assassini, nascosti nell’imboscata, che si avanzava la nuova giovinezza d’Italia, fra cui quei sanguinari fecero scempio. E ora la piccola campana, riconsacrata, purificata, domani e nei giorni venturi, canterà il suo canto di gioia per la gloria dei nostri Eroi³⁹.

Oltre al Sacrario, va pure ricordata l’Arca ad Aldo Roselli, uno delle vittime dei «fatti del Renzino», inaugurata anch’essa il 17 aprile 1936, anniversario dell’avvenimento, ma negli anni del fascismo la città di Arezzo vedrà in modo particolare trasformazione il suo tessuto urbano con opere architettoniche più che con monumenti pubblici. Una terza ondata di monumentalità pubblica si aprirà all’indomani della Liberazione, ad Arezzo e provincia, per onorare le vittime della Seconda guerra mondiale, delle stragi e delle violenze fasciste e naziste, con caratteri e toni stilistici – com’è ovvio - del tutto difforni dalle fasi precedenti⁴⁰.

2000.

39 *Dal sacrificio del Renzino all’apoteosi della gloria 1933-1943*, BIBLIOTECA COMUNALE DI AREZZO, citato in DEL, *La città fascista* cit., p. 113, a cui si rinvia per una dettagliata ricostruzione del Sacrario e dei suoi affreschi.

40 Baioni-Brezzi (a cura di), *Memorie scolpite* cit.

I monumenti di una capitale ‘interrotta’. Il dominio statuario liberal-monarchico nella Firenze post-risorgimentale

Sheyla Moroni

1. Introduzione

I monumenti post-risorgimentali di Firenze si iscrivono in una fase precisa della storia della città. Vengono quasi tutti eretti una decina/ventina di anni dopo che Firenze non è più capitale d’Italia. Si pongono, per la maggior parte, come vettori di adesione al «giubilo» per la «nazione unita» (in linea con lo sviluppo della monumentalistica pubblica nazionale), ma anche a parziale risarcimento delle scelte politiche posteriori al 1871¹. Firenze, infatti, è stata lasciata con un bilancio comunale gravemente in deficit a causa dei lavori intrapresi per farne la ‘prima città’ d’Italia e con una nuova urbanistica dissestata, mentre si sta ancora portando a termine una «fase di lenta ma progressiva uccisione del centro»², da cui la popolazione più agiata è stata allontanata e dove i poveri sono stati lasciati liberi di aumentare la densità abitativa dei quartieri di San Frediano e Santa Croce.

Ancora nel 1890 gli «sventramenti nel cuore di Firenze» sono portati avanti con «barbarico entusiasmo»³, mentre i governi crispini creano un nuovo rapporto con le amministrazioni locali, compresa quella fiorentina, che non lascia prevedere buoni auspici per il *budget* municipale.

1 C. BRICE, *Monarchie et identité nationale en Italie, 1861-1900*, Paris, EHESS, 2010, p. 236; A. RAGUSA, *La Nazione allo specchio. La gestione dei beni culturali ed ambientali e le origini dello Stato contemporaneo*, in Id. (a cura di), *La Nazione allo specchio. Il bene culturale nell’Italia unita*, Manduria-Bari-Roma, Pietro Lacaita, 2012, pp. 155-164.

2 E. DETTI, *Firenze scomparsa*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 87.

3 *Note*, «Arte e storia», Tipografia domenicana, 1890, p. 247.



Figura 1. Veduta della piazza di Santa Croce in Firenze nel giorno 14 Maggio 1865 in cui veniva inaugurata la statua di Dante Alighieri da Vittorio Emanuele II, *litografia acquerellata a mano*, 1865 ca. (Collezione privata)

I grandi ‘spartiacque’ della monumentalistica del capoluogo toscano sono rappresentati dalle scansioni cronologiche e dalle scuole di scultura di solito legate all’avanguardia progressista e che, proprio per questo, entrano in contrasto con le aspettative della committenza liberale più conservatrice e non di rado anche con il ‘pubblico’ cittadino e gli *opinion makers*. Tralasciando l’eccezione della statua di Dante (fig. 1)⁴, eretta nel 1865 in onore del seicentenario della nascita del poeta in piazza Santa Croce (sintesi nazional-patriottica ma anche quintessenza dell’identità di una Firenze fugacemente capitale, anche grazie alla sua centralità linguistico-nazionale), la prima fase temporale è rappresentata dagli anni che vanno dal 1870 al 1886; seguono poi il 1890, il 1898 e infine il 1931-32. Con tre spartiacque cronologici legati alla politica nazionale (prima del XX secolo) che li incrociano e li influenzano: nel 1876 il passaggio del governo alla

4 M. YOUSEFZADEH, *City and Nation in the Italian Unification. The National Festivals of Dante Alighieri*, London, Palgrave Mcmillan, 2011.

Sinistra, lo shock della battaglia di Dogali (1887) e la crisi del 1898 con i moti generalizzati. Il monumento di Dolfi (completato nel 1899) è il primo riconoscimento a un personaggio del Risorgimento non moderato, anche perché le due statue di Garibaldi (volute fortemente dopo la morte del condottiero) sono una molto vicina alla lettura istituzionale filo-sabauda, l'altra pensata per quello che sarà solo successivamente un quartiere di Firenze⁵.

Il secondo spartiacque riguarda più direttamente le correnti degli scultori e talvolta degli architetti che lavorano su questi progetti (più o meno politicizzati, più o meno vicini agli ex Macchiaioli o più 'accademici'). Anche se, in generale, negli anni successivi al 1861 il 'valore morale' di ognuna delle opere scultoree è ritenuto intrinsecamente maggiore del suo «valore artistico»⁶, in quanto ognuna di esse serve per onorare e tramandare ai posteri i contributi dei capi e degli eroi (divenuti celebrità) alla lotta per l'indipendenza e l'unità. Questo intento commemorativo-didattico in parte già si dirada alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento per lasciare spazio a discorsi più 'parziali' (legittimazione di una parte politica e/o riconoscimento di una *periferia culturale e amministrativa*), ma non scompare mai del tutto (nemmeno nel monumento a Giuseppe Mazzini eretto nel 1987).

2. Una città da reinventare

2.1. Il piano Poggi: un'indispensabile premessa

«La Nazione» del 7 febbraio 1865 pubblica il primo articolo che illustra il progetto «indispensabile per le mutate condizioni della nostra città». Vi si legge che Firenze deve fare un lungo cammino prima di «agguagliare» talune delle altre realtà urbane in ciò che attiene alla capacità di soddisfare ai bisogni del «viver moderno»⁷. Il 22 novem-

5 Le piazze e parte dei monumenti sono fruibili online sul sito www.palazzo-spinelli.org/architetture/progetto.asp, a cura di C. Paolini.

6 Cfr. M. Giuffrè (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, Milano, Skira, 2007, p. 330 e F. TIBERI, *Il paesaggio nell'opera di Giuseppe Poggi per Firenze capitale*, Firenze, Edifir, 2015.

7 *L'ingrandimento di Firenze*, «La Nazione», 7 febbraio 1865; *I viali di circonvallazione del piano Poggi*, «La Nazione», 12 febbraio 1865.

bre dell'anno precedente è stato conferito ufficialmente l'incarico a Giuseppe Poggi di redigere il «piano d'ingrandimento per Firenze capitale»⁸ (evento definito anche da Ricasoli come «una grande sventura»). A fronte di questo incarico, si apre un contenzioso fra gli studiosi e gli artisti di Torino e quelli del capoluogo toscano, che non si limita solo ai membri della Commissione conservatrice delle Belle Arti e Monumenti di Firenze. Diego Martelli, Antonio Ciseri, Ulisse Gambi e Giovanni Duprè (fra gli altri) lamentano che la loro autorità non sia di fatto riconosciuta dagli uomini mandati dal Piemonte sabauda, accusati di ristrutturare gli edifici della città senza un'adeguata attenzione per il patrimonio storico-artistico⁹. È quest'aspro confronto a mettere in risalto la prima grande incongruenza fra la capitale politica (Torino, e poi Roma) e Firenze che fatica a non pensarsi comunque e sempre come capitale, a sua volta. Prova che la città continua a essere orgogliosamente legata al suo passato; passato 'espunto' non senza qualche esitazione tanto che il patriziato dei grandi proprietari terrieri, che permane alla sua guida per molti anni, è stato piuttosto incerto circa l'adesione al nuovo Regno (nella speranza di uno Stato toscano indipendente, legato solo federativamente al Regno sabauda)¹⁰.

Dopo l'Unità, la parte più ampia della compagine politica toscana è rappresentata da quei liberali moderati che hanno formato il «più vivace e consapevole ceto dirigente impostosi negli anni seguenti alla Restaurazione granducale, nelle accalorate discussioni dell'Accademia dei Georgofili e nell'ambito della cultura cosmopolita dell'Antologia»¹¹, ma che stenta a dialogare con il ceto politico degli altri ex-Stati.

8 Cfr. F. BORSI, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1966.

9 Cfr. O. NIGLIO, *Gli Uffizi vasariani e le trasformazioni per Firenze capitale, 1865-1871*, in <http://www.arteantica.eu/articoli-pdf/uffizi-firenze-capitale.pdf>, 2011, consultato il 16/1/2015.

10 P.L. BALLINI, *Ricasoli e gli 'unitari'*, in S. Rogari (a cura di), *La Toscana dal governo provvisorio al Regno d'Italia. Il plebiscito dell'11 e 12 marzo 1860*, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 27-54.

11 R. P. COPPINI, *I liberali toscani*, in P.L. Ballini (a cura di), *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze, 1861-1869*, Firenze, Polistampa, 2014 («Quaderni Sidney Sonnino», 3), p. 1.

Si spiega alla luce di questo contesto la permanenza al loro posto delle statue dei granduchi anche dopo il cambiamento di *status* della Toscana ritenuta in fondo, ‘un modello’ da mantenere con il massimo della continuità nella transizione fra il Granducato e il nuovo Stato.

Già nel settembre 1859 Leopoldo Galeotti istruisce, infatti, così Giuseppe Massari:

Ora una sola cosa ti raccomando perché la inculchi costà. Usino alla Toscana ogni sorta di riguardi, accarezzino Firenze, onde non abbia a rimpiangere la Corte granducale: pensino che la Toscana non può essere trattata come Biella e Cuneo: si ricordino che è un paese di vecchia civiltà e di tradizioni politiche [...]. Rispettino la suscettibilità: ammirino le nostre leggi che sul serio valgono più delle loro¹².

La tradizione dei moderati (di gran lunga la più influente e duratura nella storia anche della penisola) rimane a lungo il sostrato politico e culturale anche nella Toscana post-unitaria¹³. Dopo il 1861, i percorsi di elaborazione e di trasmissione della pedagogia patriottica devono quindi confrontarsi, nella regione e - a maggior ragione - a Firenze, con l'esistenza di realtà locali strutturate intorno a nuclei di valori e di culture fortemente radicati nel territorio¹⁴. È indicativo che le didascalie pubblicate su una pianta della città nell'aprile del 1865 proponano una visione di Firenze capitale che prevede monumenti statuari sia a Beccaria che ai Mille, al Re come a Michelangelo, accanto alle colonne dedicate alla memoria dell'indipendenza italiana, alla battaglia di S. Martino e alle province del Regno e a un ponte progettato in memoria di Carlo Alberto, e dove ovviamente spiccano le assenze dovute a ‘contingenze politiche’, e i riconoscimenti a Garibaldi e a Mazzini¹⁵.

12 R. Ciampini (a cura di), *I toscani del '59. Carteggi inediti di Cosimo Ridolfi, Ubaldino Peruzzi, Leopoldo Galeotti, Vincenzo Salvagnoli, Giuseppe Massari, Camillo Cavour*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, p. 106.

13 G. Mori (a cura di), *Le regioni dall'Unità d'Italia a oggi. La Toscana*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 96-97.

14 M. BAIONI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I volti della città. Politica, simboli, rituali ad Arezzo in età contemporanea*, Arezzo, Le Balze, 2012, p. 6.

15 P. SICA, *Storia dell'urbanistica. 2.1, L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1977,

Intanto, benché il Re abbia firmato un decreto che autorizza un aumento di 555.855 lire del fondo dei sette milioni, sancito dalla legge dell'11 dicembre 1864¹⁶ per il trasferimento dei ministeri a Firenze, la situazione resta grave e l'emergenza casa per i fiorentini che vengono spostati dal centro rimane talmente impellente che si devono costruire persino delle «cassette di legno» e di ferro¹⁷ (comunque insufficienti)¹⁸ per cercare di ospitare i nuovi concittadini. Tra il 1865 e il 1888 Firenze passa da 150 a 180 mila abitanti mentre transita dallo *status* di capitale del Granducato, a capitale di un'Italia senza Roma e poi, dal 1876, a capitale di una Destra storica ormai sconfitta a livello nazionale¹⁹: nella prima fase i monumenti ritenuti di pubblico interesse sono pagati dal Comune mentre dopo il 1871 questo succede raramente (e non sempre il Municipio riesce – o vuole – mantenere le sue promesse).

2.2. Il deficit: gli anni Settanta dell'Ottocento

Quando la presa di Roma si avvicina e mentre anche De Amicis fa 'propaganda' a favore della nuova, ineluttabile capitale, a Firenze rimangono solo aspettative 'smisurate' come quelle legate ai lavori per i Nuovi Mercati²⁰.

Ben presto 70 mila fiorentini sono conteggiati fra i poveri mentre il sindaco Ubaldino Peruzzi affrontando il nuovo assetto socio-economico della città, nel 1870, afferma (citando Gino Capponi) che le migliori e più fruttuose speculazioni fatte dal popolo sono state «le costruzioni e i monumenti»²¹. Proprio questo sindaco e Guglielmo Cambray Digny

pp. 451-454.

16 «Annuario del Ministero delle Finanze del Regno d'Italia», IV, 1865, D.R. 11 dicembre 1864, n. 2047.

17 Cfr. S. FEI, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze, G&G, 1971.

18 Cfr. S. CAMERANI, *Cronache di Firenze capitale*, Firenze, L.S. Olschki, 1971.

19 Solo nel primo anno l'incremento è di 50.000 abitanti; cfr. P. BANDETTINI, *La popolazione della Toscana dal 1810 al 1959*, Firenze, Scuola di Statistica dell'Università, 1961; C. CRESTI, *Firenze e l'Italia*, in *Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 74-77.

20 B. TOBIA, *Una patria per gli italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 17.

21 U. PERUZZI, *Relazione del Sindaco al Consiglio comunale di Firenze all'adunanza di settembre 1870*, Firenze, Le Monnier, 1870, p. 30.

devono sostenere un'opera difficile per cercare di rimediare allo stato di dissesto delle finanze fiorentine successive, soprattutto, al 1871. In quei mesi entrambi incrociano spesso anche il biasimo dei viaggiatori/turisti stranieri incarnati da Henry James, che rimpiangono il primato della città nell'arte e che comparano la nuova urbanistica cittadina a quel che era successo e stava succedendo alla tumultuosa e ingovernabile Chicago²².

Nel 1871 la Camera dei Deputati proclama Firenze benemerita della nazione per la «liberalità e il patriottismo con cui ha compiuto l'alto ufficio di 'sede temporanea' del governo italiano»²³, ma molti fiorentini non si sentono del tutto soddisfatti. Anche se la conquista di Roma è un avvenimento che ha unito la folla nei mesi precedenti, gli abitanti di Firenze non sono convinti che l'Italia porti solo benefici, visto - per esempio - che il numero dei coscritti toscani analfabeti è (ri)salito al 60 per cento²⁴. L'incomunicabilità fra la città e il suo ceto dirigente peggiora quando nel 1872 il sindaco Peruzzi relaziona al Consiglio comunale (insediatosi il 1° gennaio) che la città, che sta per perdere 28.000 abitanti, ha fra le sue priorità quella di sbarazzare i monumenti dalle costruzioni che li nascondono o li deturpano, oltre che quella di migliorare le comunicazioni fra i luoghi notevoli: Peruzzi rimane convinto per molto tempo che il futuro della città, non potendo essere né manifatturiero, né commerciale, sia quello «prestamente e risolutamente» di città artistica.²⁵ Nello stesso anno, Cambray Digny diventa presidente della Banca Nazionale Toscana e vicepresidente del Senato, nonché membro della Commissione Finanze, fornendo una manifestazione della forza politica di cui godono ancora i nobili toscani.

D'altra parte, per esprimere lo spumeggiante *milieu* artistico della 'città dei gigli' basterebbero le lettere che i Macchiaioli scrivono in quegli anni in cui Firenze è segnata da fratture artistiche, intellettuali

22 L. DUCCI, *Riflessioni e giudizi su Firenze: il crocevia degli scrittori inglesi e statunitensi*, in Ballini (a cura di), *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze* cit., p. 63.

23 MUSEO DEL RISORGIMENTO DI MILANO, Op. 15556.

24 S. CINGARI, *L'istruzione nella 'metropoli d'Italia'*, in Ballini (a cura di), *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze* cit., p. 81.

25 CRESTI, *Firenze e l'Italia*, in *Italia sia!* cit., p. 80

e politiche che non si ricompongono nemmeno nei momenti in cui la nuova 'nazione' viene celebrata e che anzi si acuiscono per essere rilanciate contro la nuova capitale (Roma)²⁶.

Dal momento in cui Firenze viene consacrata capitale, alla fine del secolo, sono inaugurati ben sette monumenti legati alla memoria e al mito dell'Unità (solo nelle mura cittadine)²⁷. La maggior parte però nell'ultimo decennio quando la capitale è stata spostata a Roma ormai da quindici anni.

Già nel 1876 tutta Italia è conscia del *malumore della Toscana* (titolo di un articolo comparso il 4 marzo sulla «Gazzetta Piemontese»). La tradizionale 'consorteria' toscana minaccia di trasformarsi in una 'permanente' come era avvenuto a Torino. Le ragioni del malcontento stanno nel declino del grande prestigio e della notevole autorevolezza che l'oligarchia moderata ha raggiunto negli anni dopo l'Unità²⁸, dopo la quale Firenze si è illusa di rimanere ciò che era stata, mentre il Comune è amministrato in tandem da Peruzzi e Cambray Digny. Seguono nello stesso solco tracciato dal 'malcontento' anche i monumenti eretti in quegli anni: monumenti che da 'nazionali' si fanno sempre più 'fiorentini' in quanto voluti, patrocinati e in parte finanziati da comitati locali²⁹, ma soprattutto offerti a 'grandi uomini' toscani che hanno fatto grande l'Italia e non viceversa.

Già nel 1878, infatti, una parte del discorso pubblico individua una «responsabilità morale» prima che economica dello Stato nella situazione del Comune. In un celebre articolo comparso su «La Nuova Antologia» l'avvocato Francesco Genala accusa il Regno di non aver ammortizzato le spese per Firenze capitale a cui ormai si

26 Cfr. L. GIUDICI, *Lettere dei Macchiaioli*, Milano, Abscondita, 2008.

27 S. BERTELLI, *La chioma della vittoria*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, p. 171.

28 A. BERSELLI, *Il governo della Destra. Italia legale e Italia reale dopo l'Unità*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 804.

29 Cfr. I. PORCIANI, *Stato, statue, simboli. I monumenti nazionali a Garibaldi e a Minghetti del 1895*, «Storia, amministrazione, Costituzione. Annale per la Scienza dell'Amministrazione pubblica», 1, 1993, p. 214.

usa sommare anche il mancato ottenimento del credito «per il mantenimento delle milizie austriache dal 1848 al 1855»³⁰.

2.3. Le crisi: dal 1898 al fascismo

Le altre due tappe che segnano la ‘marcia’ dei monumenti cittadini sono il 1898 (in coincidenza con la crisi di fine secolo) e gli anni Trenta del Novecento. Nel 1898 s’inaugurano molti dei monumenti già programmati, negli anni Trenta questi monumenti sono fatti segno di spostamenti e/o cambiamenti che il fascismo porta nelle città.

Il 1898 è l’anno in cui Firenze si segnala per i moti popolari e la palese e profonda frattura politica fra le sue classi meno agiate, la classe dirigente locale e il governo nazionale. Si cerca una via di uscita guardando alla monarchia che incarnando la nazione unita è ritenuta capace di ricomporre il consenso intorno all’Italia (esempio plastico è lo scoprimento alla presenza dei Reali dei monumenti di Bettino Ricasoli e Ubaldino Peruzzi in piazza Indipendenza). D’altra parte, le elezioni amministrative del giugno 1899 segnalano le prime difficoltà all’interno dello schieramento liberale-monarchico che, in realtà si ricompone solo nel 1902, all’«insegna della continuità nella gestione dei tradizionali centri di potere» con l’allontanamento dall’orizzonte politico di qualsiasi dialogo con il PSI (da parte anche dei repubblicani e liberali progressisti)³¹ e l’affermazione determinante del voto cattolico³².

La svolta di fine secolo e la trasformazione dell’Italia e della Toscana negli ultimi decenni dell’Ottocento logorano le basi stesse della storica supremazia del ristretto gruppo sociale di patrizi (a cui

30 B. TAVERNI, *Il municipio che cambia*, in Ballini (a cura di), *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze* cit., p. 200.

31 L. PICCIOLI, *Alcune note sui gruppi sociali e correnti liberali antimoderate a Firenze dalla fine del secolo al 1904*, «Rassegna Storica Toscana», gennaio-giugno 1990, 1, pp. 95, 121 e cfr. A. GORI, *Tra patria e campanile. Ritualità civili e culture politiche a Firenze in età giolittiana*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

32 Cfr. P.L. BALLINI, *Il movimento cattolico a Firenze, 1900-1919*, Roma, Cinque Lune, 1969.

è stato associato il passaggio a ‘capitale unitaria’) sulla società civile, anche se «l’indubbia influenza di cui continuano a godere i nobili e i ‘consorti’ fiorentini sopravvive fino al fascismo»³³.

Negli anni Trenta del Novecento la città è parzialmente ‘ripensata’ e riplasmata secondo un modulo invalso in molti luoghi della penisola. In effetti, lo spazio urbano non è secondario nella riflessione politica e culturale fascista che lavora sia per lasciare una propria impronta, che per ‘forgiare’ l’italiano nuovo. In particolar modo il regime mussoliniano riprende e incrementa il filone culturale risalente al tentativo di rafforzamento identitario attraverso la memoria dei veri o presunti fasti medievali e rinascimentali: Firenze rappresenta un campo di tensione fra la capacità di tenuta della dimensione di sfarzo del passato e la nuova idea d’Italia³⁴.

Se gli anni del risanamento di Poggi sono da considerare i più stravolgenti per l’urbanistica della città, gli anni Trenta sono l’altro termine della cronologia che investe anche i monumenti di cui ci occupiamo, essendo gli anni in cui il regime fascista rimette mano al disegno di Firenze per renderla scenograficamente più adatta al nuovo corso politico. In questo periodo, oltre a prevedere la costruzione di nuovi luoghi simbolo per il potere, si adattano, infatti, quelli esistenti a nuovi usi toponomastici e simbolici. Non è casuale che nel gennaio del 1930 venga fondato l’INU (Istituto Nazionale di Urbanistica) che raccoglie per molti anni un’*élite* di professionisti collegati al PNF che lavora su questi temi³⁵.

Un punto di svolta per Firenze può essere considerato in questo contesto il 14 giugno 1931, quando su «Il Bargello. Settimanale della Federazione provinciale fascista fiorentina», Alessandro Pavolini,

33 Cfr. M. PALLA, *Firenze nel regime fascista, 1929-1934*, Firenze, Olschki, 1978; T. KROLL, *La rivolta del patriziato. Il liberalismo della nobiltà nella Toscana del Risorgimento*, Firenze, Olschki, 2005.

34 In particolare modo per Firenze cfr. M. PALLA, *Il fascismo di Alessandro Pavolini*, in P. Gori Savellini (a cura di), *Firenze nella cultura italiana*, Impruneta, Festina Lente, 1990, pp. 122-125.

35 Cfr. G. TILOCCA, *Lezioni di urbanistica*, in http://www.itgdevilla.it/Dipartimenti/Costruzioni/prof_Tilocca/UrbanisticaLezioni_GT.pdf. (consultato il 18/2/2015).

direttore e federale del Fascio scrive, commentando la mostra di bozzetti dei piani regolatori dall'Unità in poi, e indica nella piana a ovest della città la «direttrice naturale» dello sviluppo urbano di Firenze³⁶. Anche il critico d'arte e giornalista Ugo Ojetti, nella prolusione all'inaugurazione della Scuola Superiore di Architettura nel 1931, sottolinea l'importanza del recupero della tradizione, «ripulita dalle cattive interpretazioni archeologiche ottocentesche» auspicando che la riflessione sul passato diventi un'interpretazione della classicità attraverso una sensibilità rinnovata³⁷.

I monumenti diventano quindi pedine da spostare secondo la loro nuova collocazione all'interno del Pantheon politico. Si sceglie dunque di rimuovere (anche con la giustificazione di riportarli verso la loro sede naturale) le statue di Daniele Manin e Vittorio Emanuele II, che incarnano troppo la tradizione istituzionale e ufficiale (o vissuta come tale) del Risorgimento. Si delineano così tre gruppi di monumenti: quelli dell'Italia risorgimentale 'piemontese' (Fanti, Manin, Vittorio Emanuele II), quelli del Risorgimento di cui il fascismo si sente continuatore (l'obelisco per Caduti, Garibaldi - più o meno 'istituzionale' - , Teano e Mentana), quelli legati a una tradizione 'locale' con respiro nazionale che non si può e non si vuole spezzare (Ridolfi, Peruzzi, Ricasoli) e quelli del Risorgimento 'scomodo' per tutti perché non collocabile nel solco più visibile delle scelte successive né dell'Italia liberale né dell'Italia fascista (Dolfi e Mazzini). Si annullano così le vicende temporali che vedono sorgere per primi i monumenti che vogliono essere inclusivi di ogni sorta di *nuance* risorgimentale e che vengono deposti per primi (l'obelisco ai Caduti di Pini e Fanti, ma anche Garibaldi e Manin), seguiti dal gruppo che celebra la monarchia (Vittorio Emanuele II e solo più avanti Teano) o cerca di legare il 'locale' al 'nazionale' ponendo l'accento sul primo (Ricasoli, Ridolfi e Peruzzi), ma omettendo per lungo tempo la memoria e la tradizione legata a Mazzini, ritenuto sin troppo 'divisivo'.

36 G. CORSANI-M. BINI, *La facoltà di architettura*, Firenze, Fup, 2007, p. XVII.

37 *Ivi*, p. 74.

3. La primissima memoria ‘onnicomprensiva’ e celebrativa del Risorgimento

3.1. Fanti: il Risorgimento militare

Il monumento a Manfredo Fanti è molto istituzionale e ‘politicamente condiviso’. Nasce su un modello di Pio Fedi (che aveva il suo studio presso via de’ Serragli) che scolpisce anche la statua a Piero Torrigiani (ancora esposta nel giardino di famiglia) ed è plasmato da Clemente Papi. La statua, inaugurata nel 1872, guarda in direzione dell’edificio diventato il ministero della Guerra durante il periodo di Firenze capitale (durante il quale è stato pensato il monumento)³⁸. Questa rappresentazione è fatta segno di scherno in quanto Fanti vi compare senza elmo e senza mantello³⁹ ed è solo la prima sottoposta da parte dell’opinione pubblica a vivaci polemiche. Il Generale, che è morto a Firenze nel 1865, stringe in una mano il progetto di legge per incorporare nell’esercito le milizie dell’Italia meridionale e poggia l’altra mano sull’elsa. Agli occhi di un osservatore di eccezione come Angelo De Gubernatis sembra voler esprimere «in cosa consiste la grandezza della patria»⁴⁰. Pur corrispondendo ai canoni del verismo, il monumento non disdegna l’elemento allegorico che si addensa nel basamento, dove figure abbigliate in maniera rinascimentale impersonano la Strategia, la Tattica, la Politica e l’Arte delle fortificazioni (ritenute tutte doti del Generale)⁴¹. Fedi è l’autore anche delle statue

38 ARCHIVIO STORICO COMUNE DI FIRENZE (ASCF), *Manfredo Fanti. Onoranze funebri e inaugurazione del monumento, 1865-1872*, fondo: Comune di Firenze, Serie: Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni. Sottoserie: Onoranze e monumento a Manfredo Fanti, CF 4971, CF 4 972. Cfr. GORI, *Tra patria e campanile* cit., pp. 81-88, vedi anche A. REZZADORE, *Manfredo Fanti*, in Associazione Palazzo Spinelli per l’Arte e il Restauro, (www.palazzospinelli.org/architetture/itinerari/Fanti.pdf) e G. RIZZO, *Clemente Papi «real fonditore»: vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell’Ottocento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2, 2010-2012, pp. 295-318.

39 S. CAMERANI, *Panorami di Firenze capitale*, Firenze, Il Fauno, 1971, p. 74.

40 A. DE GUBERNATIS, «Rivista europea», vol. I, 1872, p. 369.

41 Cfr. R. MACCANTI, *Il monumento al Generale Manfredo Fanti*, in firenze.unuci.org/manfredo-fanti.html (consultato il 21/2/2015).

di Giovanni Capponi e Giovan Battista Niccolini, poste in Santa Croce; il che qualifica la statua come la più 'ortodossa' rispetto alla tradizione politica e artistica di celebrazione del Risorgimento. Non a caso Fedi è piuttosto amato anche da Carducci, che ne fa uno dei 'bersagli benevoli' della sua «prosettucciaccia»⁴², proprio in quanto esprime uno stile rigorosamente formale e vicino all'accademismo neoclassico⁴³.

3.2. L'obelisco per i Caduti

Lo sbandamento finanziario, politico e artistico in cui si dibatte la città negli anni Settanta e Ottanta si racchiude e conosce il suo apice con la costruzione dell'obelisco di Giovanni Pini⁴⁴.

L'obelisco ai Caduti delle tre Guerre di Indipendenza di piazza dell'Unità d'Italia (ex piazza Vecchia di Santa Maria Novella) è infatti affidato all'architetto Riccardo Mazzanti e all'ingegnere Giovanni Pini⁴⁵, pubblico estimatore di Ubaldino Peruzzi, ma generalmente ricordato e collegato al lavoro solo del secondo. Il monumento, alto 15 metri sorge nella piazza (che cambia il suo nome il 6 maggio 1882) dove, dal 1799 al 1814, si trovava la ghigliottina. Il modello è scelto nel 1879 e il monumento è inaugurato il 28 maggio 1882. Non piace molto ai fiorentini iscrivendosi in una lunga storia di dissensi sulla qualità artistica ed estetica della scultura pubblica e nella discrasia fra le aspettative dei committenti, quelle dell'opinione pubblica colta e quelle degli artisti. L'obelisco vede sovrapporsi molte iscrizioni (le epigrafi originali sono di Augusto Franchetti) avendo sedimentato negli anni il ricordo dei Caduti di molte guerre e, nello

42 G. CARDUCCI, *Lettere a G. Chiarini*, Milano-Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, 1931, p. 13 (lettera di Carducci a Chiarini del maggio 1856).

43 V. VICARIO, *Gli scultori italiani: dal neoclassicismo al liberty*, Lodi, Il Pomerio, 1994, p. 287.

44 ASCE, Fondo 1865-1979, Serie 1860-193, *Onoranze e monumenti agli uomini illustri diversi*, Serie 1860-1949, sottoserie 1860-1903, Unità 1867-1902, f. 4, sottounità 1882.

45 G. PINI, *Secondo Congresso degli architetti ed ingegneri italiani in Firenze. Relazione generale dell'ing. Giovanni Pini*, Roma, Tip. Della Gazzetta d'Italia, 1876.

specifico, anche della memoria legata all'irredentismo e alla Grande Guerra, tramite le figure di Guglielmo Oberdan, Cesare Battisti e Nazario Sauro⁴⁶.

Giovanni Pini, presentatore anche del piano per ripensare tutto l'assetto della piazza⁴⁷, noto non solo come ingegnere (l'obelisco è probabilmente la prima opera del «giovane diplomato» Pini che si 'laurea' sei mesi dopo l'inaugurazione - nel febbraio 1883)⁴⁸, ma anche quale polemista, spicca tra coloro che non sono d'accordo sulla sistemazione del mercato di San Lorenzo (sebbene più a causa della chiamata 'esterna' di un ingegnere milanese a compiere l'opera più che per il progetto in sé)⁴⁹ e come animatore di molti pubblici dibattiti.

4. Il Risorgimento vicino: Garibaldi, Manin e Vittorio Emanuele II

4.1. I Garibaldi

Firenze vede oggi la presenza di due monumenti a Garibaldi. Il primo è ancora ospitato sul Lungarno Vespucci⁵⁰, mentre il secondo (restaurato nel 2010, anche grazie all'ANPI, nel solco della tradizione che vede parallele nella lettura politica la 'liberazione' nazionale

46 Cfr. *Restaurato l'obelisco di piazza dell'Unità d'Italia*, «Nove», 10 ottobre 2008, <http://www.firenze-online.com/visitare/informazioni-firenze.php?id=159#U7VfMEDjr1s> (consultato il 21/8/2014); *Il monumento ai caduti in piazza dell'Unità d'Italia*, in www.risorgimentofirenze.it (consultato il 14/8/2014); M. BANCIVENNI-M. DE VICO FALLANI, *Giardini pubblici a Firenze dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Edifir, 1998, p. 208; *Monumento ai Caduti nelle patrie battaglie*, «Il Raffaello», 1879, p. 255; F. BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie della città di Firenze*, Firenze, Tip. Dell'Arte e della Stampa, 1886, p. 147.

47 Cfr. G. PINI, *La nuova stazione di Firenze. Relazione approvata dal Collegio degli architetti e degli Ingegneri di Firenze nell'adunanza del 23 dicembre 1887*, Firenze, Carnesecchi, 1888.

48 Cfr. Archivistorico.unibo.it, fascicolo *ad nomen* (consultato il 25/8/2014).

49 F. DE PIERI, *Mercati coperti nell'Italia liberale*, in www.storiaurbana.wordpress.com (consultato il 9/8/2014).

50 R. MASCAGNI, *Cronache toscane. Dal battesimo della nazione al battesimo dell'alluvione, 1859-1966*, Firenze, R. Mascagni, 1987, p. 53.

risorgimentale e quella dai nazi-fascisti) si trova a Peretola (allora sita nel comune di Brozzi) nell'omonima piazza⁵¹.



Figura 2. Il monumento a Giuseppe Garibaldi a Firenze di Cesare Zocchi, «*L'Illustrazione Italiana*», 22 giugno 1890, p. 432

Il primo è scolpito da Cesare Zocchi e fuso dalla fonderia Galli, mentre il secondo è una delle prime prove d'artista di Antonio Garella.

Attraverso questi due monumenti si fronteggiano due Firenze diverse, anche se accomunate dalla Scuola dell'Accademia che ospita in quegli anni non solo i due scultori delle statue garibaldine, ma anche i loro maestri e allievi: Emilio Zocchi e Augusto Rivalta.

Emilio Zocchi è, infatti, allievo di suo cugino Cesare (uno scultore 'politico' che diventa «ben presto uno degli interpreti ufficiali dell'epopea risorgimentale e dei suoi miti»), mentre Rivalta è maestro di Antonio Garella⁵².

51 Ufficio stampa Palazzo Vecchio, news del 21 giugno 2010 in <http://press.comune.fi.it/hcm/hcm5199-1-UfficioStampa-HomePage.html> (consultato il 1/7/2014).

52 M. GARBARI-B. PASSAMANI, *Simboli e miti nazionali tra Ottocento e Novecento*. Atti del Convegno di Studi internazionale, 18-19 aprile 1997, Trento, Società di Studi trentini di scienze storiche, 1997, p. 119.

La scelta è quindi di commissionare a un maestro la statua che sarebbe andata sui lungarni, e a un esordiente quella che avrebbe abbellito la piazza di Peretola.

Il primo monumento vede la luce per impulso del Consiglio comunale che patrocina la costruzione di una statua all'eroe del Risorgimento subito dopo la sua morte, avvenuta il 2 giugno 1882 (fig 2). Passano però quattro anni prima che venga formata una commissione e che vengano esposti quattro bozzetti tra i quali viene scelto quello di Zocchi⁵³. Fin da subito l'opzione è accompagnata dalle immancabili polemiche che si scagliano sull'esponente della 'corrente celebrativa' vincitore del concorso⁵⁴. In effetti, la scelta assume un sapore politico fin dall'inizio: a fronte allo stanziamento di 10.000 lire del Comune, infatti, Giovanni Battista Tassara, artista che ha fatto parte dei Mille, si offre di eseguire la statua anche per una cifra minore, e anche un gruppo di reduci garibaldini chiede espressamente che l'incarico gli venga affidato. L'artista prepara un bozzetto (per lui più semplice da predisporre che per altri, visto che era l'autore di uno dei rari ritratti di Garibaldi modellati dal vero), ma la proposta non viene nemmeno presa in considerazione, e si preferisce bandire la gara nel gennaio 1886⁵⁵.

Il monumento è inaugurato l'8 giugno 1890. Alto sette metri, è posto sopra una gradinata che regge il basamento con i clipei che recano i nomi delle località liberate da Garibaldi sui quattro lati (Montevideo, Marsala, Roma e Digione). Il piedistallo reca l'iscrizione di dedica e corone di lauro in bronzo. Garibaldi vi è rappresentato con il braccio sinistro disteso su un fianco e il braccio destro appoggiato alla sciabola infoderata puntata a terra. Il condottiero, abbigliato con la mantella militare e il berretto all'ungherese, porta un paio di pinces-nez e la sciabola appesi al collo. Il monumen-

53 A. MAZZANTI, *L'Unità di Italia. Testimonianze risorgimentali nei musei e nel territorio della Toscana*, Firenze, Regione Toscana, 2011, p. 54.

54 Cfr. *Cesare Zocchi*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-zocchi_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-zocchi_(Enciclopedia-Dantesca)/) (consultato il 13/1/2015).

55 F. SBORGI-L. LECCI, *Garibaldi. Iconografia tra Italia e Americhe*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 138.

to è stato ritenuto «quasi un elemento casuale»⁵⁶ nel paesaggio dei lungarni, forse perché era stato immaginato per il nuovo piazzale Michelangelo (frutto dei lavori di Poggi del 1869). Questa statua volge infatti «il tergo a palazzo Arese che gli serve da sfondo e guarda al Colle di San Miniato, memorabile per la difesa ivi sostenuta da Michelangelo per Firenze e per la libertà»⁵⁷.

Il discorso dell'inaugurazione del monumento è tenuto da Felice Cavallotti che riesce a descrivere bene ciò che Garibaldi è diventato per gli italiani, ricordando che egli «vive oramai nel regno immenso della fantasia, egli è l'uomo fatato della leggenda; [...] è la eterna poesia popolare, che non conosce né confini né età»⁵⁸. Non mancano all'inaugurazione, infatti, né i riferimenti epici né quelli letterari: dal Cid a Ferrucci⁵⁹: «fu per fascino e per raccontamento di memorie, per segreto innamoramento dell'anima ch'egli sui luoghi di Ferruccio venne meditando Mentana». Il politico-poeta non perde occasione per sottolineare la continuità fra il Cinquecento fiorentino e il Risorgimento italiano, mentre è d'uopo il riconoscimento alla città ospitante:

Nessuna città, o Firenze, più che a te si addiceva erigere il bronzo al Nizzardo vindice, a lui che ti amava o figlia dei fiori [...]. E ieri l'ho veduto. L'ho veduto nel posto che era adatto per lui. Bene avete fatto a collocarlo colà. Eccolo in cospetto dell'alto San Miniato. Certo di lassù, dai bastioni che ancora duran nel tempo, l'ombra di Michelangelo pensosa lo guarda⁶⁰.

56 GIUFFRÈ, *L'architettura della memoria in Italia* cit., p. 329.

57 *Quattro monumenti*, «L'Illustrazione Italiana», 22 giugno 1890, p. 432.

58 *Garibaldi. Inaugurandosi il monumento in Firenze. 8-10 giugno 1890. Discorso di F. Cavallotti*, Firenze, Stabilimento G. Civelli, 1890, pp. 5-6, e sui monumenti a Garibaldi cfr. A.M. BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione dal Risorgimento al fascismo*, Bari-Roma, Laterza, 2011, pp. 65-69.

59 Cfr. A. PETRIZZO, 'The Garibaldi of the sixteenth century'. *Francesco Ferrucci and the heroes of the Risorgimento*, «Journal of Modern Italian Studies. Special Issue: Mediating the Risorgimento», vol. 18, March 2013, n. 2, pp. 145-156.

60 *Garibaldi. Inaugurandosi il monumento in Firenze* cit., p. 17.

Mentre l'ex combattente spiega, insieme a Francesco Curzio e a Francesco Guicciardini⁶¹ l'importanza pedagogica dei monumenti afferma che a poco servirebbero se non fossero custoditi da «liberi e gagliardi cuori». Non manca nello spirito della concione nemmeno un altro riferimento alla Firenze attuale e passata:

E, in quell'aria [satura di scintille e che trascina anche i fiocchi e i pusillanimi], se giunga l'ora di prendere decisioni virili, di farla finita con prepotenze straniere e nostrane, (applausi) allora, onorevole Guicciardini, il degno avolo vostro Luigi di Piero può con tutta fiducia, come nel giorno della cacciata dei Medici, mandare in giro il bossolo dei voti⁶².

Fermo e avvezzo fustigatore, Luigi Bertelli (il Vamba direttore in quel periodo del «Don Chisciotte») non perde l'occasione di prendere pesantemente in giro il discorso di Cavallotti soprattutto per il passaggio su Michelangelo, snobbando il carne del poeta Giulio Stefani pubblicato per l'occasione⁶³.

La città, in realtà pare abbastanza 'compresa dall'avvenimento' tanto che al momento dell'inaugurazione, il corteeggio dura due ore, e che vi si contano 500 bandiere e 70 corpi musicali, mentre alla sera, la statua è illuminata da una grandissima stella a gas. Una nota caratteristica non priva d'interesse politico è segnalata da più cronisti: «la colonia francese interv[iene] colla sua bandiera in mezzo a vivi applausi»⁶⁴. Anche le feste, collaterali all'avvenimento, sembrano notevoli: «I rioni e i suburbi» sono illuminati con effetto fantastico. Si inaugura un mercato dei fiori e si tengono regate sull'Arno, mentre un'opera «musicale-drammatica» raccoglie fondi a beneficio dell'associazione di mutuo soccorso fra i reduci garibaldini, forse a parziale risarcimento dell'*iter* legato al monumento.

61 ARCHIVIO PRIVATO FRANCESCO GUICCIARDINI, FIRENZE (da ora AFG), b. 100, f. 18, *Monumento e onoranze a Giuseppe Garibaldi*. In questo sono contenute anche le bozze del discorso di F. Curzio, di Guicciardini e di Cavallotti.

62 *Garibaldi. Inaugurandosi il monumento in Firenze, 8-10 giugno 1890* cit., p. 20.

63 G. STEFANI, *Garibaldi*, Firenze, F. Stianti, 1890.

64 *Quattro monumenti*, «L'Illustrazione Italiana», 22 giugno 1890, p. 432.

A Peretola la statua viene invece inaugurata cinque anni dopo (21 luglio 1895)⁶⁵. Il monumento è stato fortemente voluto e pagato dalla Società di Mutuo Soccorso che contiene nel proprio statuto molti punti di convergenza con la Massoneria di Palazzo Giustiniani e che fatica a raccogliere i fondi⁶⁶. È, infatti, a causa delle vicissitudini finanziarie che la statua viene inaugurata in anni molto diversi da quelli in cui era stata pensata e auspicata e, in particolar modo, dal 1882-83 quando l'«affare Oberdan» rafforza i raggruppamenti irredentisti⁶⁷ anticlericali e massonici. Nel 1884 quando viene costituita la società per l'erezione del monumento «infatti [lo] scopo è ritenuto proprio quello di creare una presenza tangibile delle nuove e maggioritarie idee progressiste»⁶⁸ in parte già sorpassate nel 1895. A suggello della vicenda il Garibaldi «di Peretola» porta un timbro sul cinturone molto simile al timbro della locale Società di Mutuo Soccorso che l'ha così fortemente voluto⁶⁹.

La statua concepita secondo i dettami del verismo ottocentesco è creata da Garella, 'discepolo' romagnolo di Rivalta e amico del giovane Ardengo Soffici: colpisce per il suggerimento (nell'epigrafe di Giovanni Bovio) che Garibaldi abbia 'restituito' e non 'conquistato' la terra agli italiani⁷⁰. Garella ha iniziato la sua carriera di scultore

65 A. NAVE, *Antonio Garella: uno scultore per Garibaldi*, «La Camicia rossa», febbraio-aprile 2003, 1, pp. 32-33; A.P. TORRESI, *Scultori d'Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze. 1750-1915*, Ferrara, Liberty House, 2000, p. 72.

66 Cfr. M. CONTI, *Intorno al monumento di Giuseppe Garibaldi*, «Q.5. La città di NordOvest», maggio 2004, p. 10.

67 Cfr. P. FINELLI, *Per un profilo ideologico dell'irredentismo democratico*, «Bollettino della Domus Mazziniana», 2, 1998, pp. 137-156.

68 M. CONTI-M. PECCHIOLI, *Identità storica dei borghi di Peretola e Petriolo*, Firenze, s.n., 1982, p. 33; M. RATTI, *Antonio Garella scultore e i monumenti di Garibaldi*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.

69 *I cento anni della Società di mutuo soccorso nel quartiere di Peretola-Petriolo*, Firenze, Tip. Nazionale, 1973.

70 S. BIETOLETTI-A. SCARLINO, *Firenze. Percorsi risorgimentali*, Firenze, Lucio Pugliese, 2005, p. 60.

vincendo nel 1886 un cospicuo premio per un bozzetto che aveva come tema «Garibaldi ferito in Aspromonte»⁷¹. Diventato poi lo scultore ‘ufficiale’ del mito garibaldino, scolpisce le statue dell’Eroe dei due mondi anche di Pistoia e La Spezia.

Il monumento viene pubblicamente inaugurato qualche mese prima del suo omologo più importante (l’opera sul Gianicolo scoperta nel venticinquesimo anniversario di Porta Pia) e viene collocato in maniera decentrata rispetto alla piazza in cui si trova, in ottemperanza a un tacito accordo tra le autorità comunali e il curato che, offeso dallo spostamento di una colonna sormontata da una croce, non gradisce la centralità che potrebbe acquisire la nuova opera rispetto alla piazza sulla quale si affaccia la sua parrocchia. Malgrado i presupposti anche il Garibaldi di Peretola va incontro quasi totalmente alla nuova fase politica nazionale (anche se meno di quello del lungarno) e media tra l’eroe eversivo e il Garibaldi «politico» accolto dalla memoria filosabauda e moderata⁷².

Sotto il monumento è oggi apposta una lapide: «Guerra di liberazione nazionale. 1943-1945. Ispirati dall’eroe invitto caddero i partigiani per la redenzione d’Italia. Il popolo grato ricorda e vigila sulle libertà conquistate», facendo di Peretola uno dei casi in cui il Risorgimento e la Resistenza sono messi in continuità anche nel marmo.

4.2. Manin: gli sfratti

La statua di Garibaldi sul lungarno prende il posto che era stato pensato per la statua dedicata a Manin, monumento inaugurato nel 1890, anno che si segnala per il «primato di attività costruttiva»⁷³.

71 *Monumenti garibaldini in Italia: La Spezia*, «La Camicia rossa», gennaio 2008, 8, p. 11.

72 Cfr. I. PORCIANI, *Stato, statue, simboli. I monumenti nazionali a Garibaldi e a Minghetti del 1895* cit., p. 231 e cfr. M. ISNENGI, *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma, Donzelli, 2007.

73 P. ARANGUREN, *Firenze dopo l’Unità: la trasformazione edilizia, 1865-1896*, Firenze, Giuntina, 1966, p. 8; R. BOLDRINI, *Inventario dell’Archivio Guicciardini, 1851-1915*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 184.



Figura 3. Cartolina illustrata di piazza Manin a Firenze, fine XIX secolo
(Collezione privata)

La comunità dei veneti presenti in Toscana a soli quattro anni dalla creazione del Comitato promotore è già in grado di collocare questa statua in piazza Ognissanti, allora ribattezzata piazza Manin (fig. 3)⁷⁴. Il Comitato è composto da un presidente (il generale Carlo Alberto Radaelli), dal contrammiraglio Tommaso Bucchia, dal conte Giovanni Camerini e dal segretario professor Giuseppe Castellazzi⁷⁵. La gara per il monumento viene vinta da Urbano Nono, scultore veneto «essenzialmente autodidatta»⁷⁶, fratello del pittore Luigi e cognato di Riccardo Selvatico, in quegli anni sindaco ‘progressista’ di Venezia (e ideatore delle biennali della città lagunare)⁷⁷. Sia Selvatico

74 F. CESATI, *Le piazze di Firenze: storia, arte, folklore e personaggi che hanno reso famosi i duecento palcoscenici storici della città più amata del mondo*, Roma, Newton Compton, 2005.

75 BIBLIOTECA CENTRALE NAZIONALE DI FIRENZE (BCNF), *Appello del Comitato e ASCF, Fondo 1865-1979, Serie 1860-193, Onoranze e monumenti agli uomini illustri diversi, Serie 1860-1949, sottoserie 1860-1903, Unità 1860-1898, Filza 5, sottounità 1887-1890.*

76 Cfr. , E. QUERCI, *Urbano Nono*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/urbano-nono_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/urbano-nono_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 22/2/2015.

77 Cfr. T. Agostini (a cura di), *Venezia negli anni di Riccardo Selvatico*, Venezia, Edizioni dell’Ateneo veneto, 2004.

che Torrigiani, sindaco di Firenze tra il 1886 e il 1889 e ancora tra il 1891 e il 1901, diventano poi deputati negli stessi anni. La statua del «dittatore statista» viene inaugurata il 9 febbraio⁷⁸ con un discorso di Guicciardini stesso (invitato probabilmente dal francofilo e non più antisabauda Diego Martelli) (fig. 4)⁷⁹. Il presidente onorario del Comitato Ubaldino Peruzzi è l'autorità che più di tutte patrocina l'evento e la nuova collocazione del monumento⁸⁰.

A segnalare quanto questo momento sia stato atteso (e non solo dalla comunità dei veneti residenti a Firenze) è la premura dello stesso Guicciardini che avvisa di persona alcuni ospiti illustri e in particolare Ernesto Venturini (un ex garibaldino di Chioggia, toscano per scelta)⁸¹. Il forte legame con Manin e la sua memoria 'monarchica'⁸² è confermato dalle iscrizioni del monumento che paiono essere composte da Isidoro Del Lungo⁸³ che a Manin dedica molti passi delle sue «Conferenze fiorentine», in cui definisce i fiorentini «Mannini»⁸⁴.

Alla base della statua stanno quattro epigrafi⁸⁵ che la pongono nella scia della lapide di Santa Croce già collocata nell'ottobre del 1861 (anche allora con il concorso della comunità degli espatriati veneti): «A Daniele Manin | dittatore | la patria pericolante | governò | colla virtù dei magnanimi». Nelle parole del discorso d'inaugurazione di

78 ARANGUREN, *Firenze dopo l'Unità: la trasformazione edilizia* cit., p. 8.

79 BOLDRINI, *Inventario dell'Archivio Guicciardini* cit., p. 184.

80 MAZZANTI, *L'Unità d'Italia* cit., p. 53.

81 ARCHIVIO BIBLIOTECA LABRONICA, Autografi e Manoscritti, cass. 054, ins. 0745.

82 G.L. FRUCI, *The two Faces of Daniele Manin. French Republican celebrity and Italian monarchic icon, 1848-1880*, «Journal of Modern Italian Studies. Special Issue: Mediating the Risorgimento», vol. 18, March 2013, n. 2, pp. 157-171; P. GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-1849*, Torino, Einaudi, 2007.

83 *Resoconto del Comitato per il monumento a Daniele Manin inaugurato in Firenze il 9 febbraio 1890*, Firenze, Ariani, 1890.

84 I. DEL LUNGO, *Conferenze fiorentine*, Milano, Cogliati, 1901, p. 276.

85 Cfr. CESATI, *Le strade di Firenze* cit, p. 231.

Angelo Arboit (ex sacerdote friulano), Manin si erge dapprima quale «Presidente della Repubblica», in seguito (e soprattutto) «più arbitro che Dittatore della medesima per diciassette mesi», mostrando la palese non sintonia tra la percezione liberal-monarchica dei fiorentini e quelle di retaggio democratico dei veneti circa il personaggio. Arboit racconta come Manin «difese coraggiosamente Venezia, sistemò l'amministrazione, mantenne in difficili circostanze la quiete e l'ordine, lontano egualmente dalle esagerazioni degli intemperanti e dai pusillanimi consigli dei troppo prudenti»⁸⁶, tracciando il quadro di uno statista perfetto e vicino più alla leggenda che alla realtà (come il Garibaldi di Cavallotti).



Figura 4. Inaugurazione del monumento a Daniele Manin in Firenze, il 9 febbraio 1890 (disegno dal nostro corrispondente fiorentino pittore E. Sanesi), «*Il Secolo Illustrato*», 1890, p. 61

La statua di Manin è poi allontanata dalla piazza nel 1931 (seguendo la sorte che aveva visto spostare il Garibaldi per omaggarlo),

⁸⁶ *Inaugurazione della lapide a Daniele Manin in Firenze*, Firenze, G. Mariani, 1861, p. 20.

in pieno regime fascista. Nel 1935 il monumento viene sostituito con il pezzo di Romano Romanelli, *Ercole e il leone*, e spostato in piazzale Galileo nella zona di Arcetri⁸⁷.

4.3. Il Re e il cavallo



Figura 5. *Cartolina illustrata* Firenze. Monumento a Vittorio Emanuele II: scultore Emilio Zocchi, Firenze, edizioni Brogi, fine XIX secolo (Collezione privata)

Il monumento a Vittorio Emanuele viene affidato a Emilio Zocchi (già riconosciuta autorità in merito alla produzione monumentalistica - aveva modellato anche il Benjamin Franklin di New York) e portato a termine fra il 1889 e il 1890 (fig. 5). La sua sede finale è (quasi ovviamente) piazza Vittorio Emanuele (oggi piazza della Repubblica), dove è posto nell'agosto del 1890 e da dove viene spostato per essere portato alle Cascine nella notte fra il 19 e il 20 ottobre 1932 in piazza Vittorio Veneto⁸⁸. Coerentemente con i dettami di Ogetti, il monumento, 'torna' nel luogo per cui era stato

87 Cfr. fra gli altri anche D. PIRRO, *Hercules and the Beast*, «The Florentine», 28 February 2013.

88 A. PETRIOLI-M. PETRIOLI, *Album della vecchia Firenze*, vol. 1, Firenze, Media Point, 2012, p. 54.

progettato tant'è che già nel 1881 l'autore di una diffusa guida turistica di Firenze, lo storico Guido Carocci, scriveva che nella piazza Vittorio Emanuele (poi Vittorio Veneto) «dovea sorgere la statua equestre di S. M. il Re»⁸⁹.

L'opera considerata la 'principale' dell'artista, è in bronzo, alta cinque metri e mezzo con una base di sei.⁹⁰ È completata da due bassorilievi: nel primo è raffigurata la presentazione al sovrano del plebiscito toscano e vi sono ritratti Cavour, La Marmora, Peruzzi, Iacini, Fanti, Mamiani e Ricasoli; il secondo riproduce il saluto di Vittorio Emanuele al popolo di Firenze prima di recarsi a occupare la città di Roma.

Il monumento al monarca è inaugurato due mesi dopo il monumento di Garibaldi posto sul lungarno⁹¹, precisamente il 20 settembre 1890 (unica festa 'laica' e popolare dell'Italia postunitaria)⁹², alla presenza del Re, della Regina e di migliaia di fiorentini⁹³. In un suo sonetto («Vittorio Emanuele a corpo sciolto»), Vamba prende in giro anche questo manufatto⁹⁴. Alla provocazione risponde lo stesso Zocchi, ormai avvezzo alle polemiche con il Direttore, che scrive il 22 settembre con altrettanta ironia: «Le sono riconoscente per le premure sue a mio riguardo in questa circostanza. Lusingandomi [mi auguro] che il tempo mi porga l'occasione di contraccambiare Lei di tanta sua cortesia». È presumibile che Bertelli avesse voluto prendere di mira non solo la statua, ma anche la pomposa ode composta da Luigi Randi in onore dell'evento e, ancor di più in generale, l'opera-

89 G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. Nuova guida-illustrazione storico-artistica*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1881, p. 170.

90 V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al Liberty*, Lodi, LodiGraf, p. 686.

91 P.F. LISTRI, *Come eravamo*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 33.

92 G. VERUCCI, *Il XX settembre*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 97.

93 AFG, b. 101, f. 27, *Manifesto per lo scoprimento della statua equestre di Vittorio Emanuele II*, contiene una minuta e ritagli di giornali («Tribuna» e «Fieramosca» del 20 e 21 settembre 1890).

94 VAMBA, *Sonetti fiorentini*, a cura di A. Nocentini, Livorno, L'informazione, 1993, p. 15.

zione mediatico-politica, gonfia di retorica.⁹⁵ In effetti, la celebrazione del 20 settembre a Firenze è una delle prime a essere ‘inquadrata’ in una «griglia politica» preparata anche con l’ausilio del Prefetto al fine di rendere la data ancora più significativamente legata alla monarchia; la statua sembra comunque iscriversi nel pensiero espresso dal costituzionalista Domenico Zanichelli nel 1889, secondo il quale: «Il popolo non comprende la sovranità se non quando è incarnata e si manifesta in maniera visibile»⁹⁶.

Il monumento equestre è posto in una zona che avrebbe dovuto essere la ‘vetrina’ della nuova Firenze: per allargare la nuova piazza già nel 1884 erano state avviate le pratiche per l’esproprio. E nel 1885 il Vecchio Ghetto era già stato evacuato, mentre continuavano le demolizioni e la piazza del Mercato Vecchio veniva allargata fino alle dimensioni dell’attuale piazza della Repubblica⁹⁷. Quando però la statua è inaugurata una gran parte dei lavori di demolizione delle case medievali è ancora in corso, causando qualche disagio⁹⁸. D’altra parte, la zona può usufruire di un servizio di autobus che porta verso Porta Romana, tant’è che il monumento è posto in piazza il 13 agosto nel bel mezzo dei lavori (e non senza intoppi visto che un incidente con il tramway funesta anche il giorno dell’inaugurazione)⁹⁹.

La statua è fatta oggetto per molto tempo di pareri negativi, ma (come sempre) molto appassionati. L’intellettuale Pietro Franceschini apre, per esempio, con queste parole un *pamphlet* sulle statue che vanno ad abbellire la città: «- E così Franceschini, del monumento a Vittorio

95 *Per lo scoprimento della statua equestre di Vittorio Emanuele II in Firenze. 20 settembre 1890*, Firenze, Salvatore Landi, 1890, p. 17 («E tu, VITTORIO, ultima folgore | lanciasti ai vili mostri ed intrepido | percorrevi, araldo di gloria, | le risorte legioni tebane»).

96 BRICE, *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)* cit., pp. 49 e 147.

97 G. FANELLI, *Firenze. Le città nella storia d’Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 212.

98 Com’è possibile notare nella fotografia su cartone contenuta in ASCF, ArchiDis, Coll. car. 381/002, microfilm: 34848, File immagine: 411539.

99 Cfr. *La base del monumento del re Vittorio Emanuele II*, «La Nazione», 23 luglio 1890, p. 3 e «La Nazione», 26 luglio 1890, p. 3.

Emanuele cosa ne dite? - Sono del parere dei più, signor ingegnere [...]. Che non siamo stati fortunati»¹⁰⁰. *Querelles* sulla composizione e la conduzione della Commissione artistica non sono risparmiate:

Nella scena del plebiscito in bassorilievo per esempio il Re dovrebbe essere ai piedi e non al fianco del Trono [...]. Il Cavour [...] è posto sul dinanzi con le mani in tasca come se fosse un facchino. [...] Guardi fatalità, nessun patriottico monumento innalzato a Firenze negli ultimi venti anni è riuscito meglio. Il Fanti, il Niccolini, il Capponi, il Manin, dica lei se risorgendo dalla tomba potrebbero dichiararsi contenti di quel che si è fatto loro [...]. Garibaldi è effigiato in quella età in cui il suo fisico era in piena decadenza¹⁰¹.

Franceschini sottolinea lo iato fra la ‘sensibilità artistica’ degli scultori (in gran parte affascinati dal verismo) e quella politica degli *opinion makers* fiorentini (che richiedono un grado di ‘eroicizzazione’ e mitizzazione elevati dei propri ‘eroi’). Particolarmente presi di mira dalle critiche sono la pinguetudine del Sovrano e il cavallo; malgrado Zocchi abbia lavorato tantissimo allo studio del quadrupede, questo viene da molti definito ‘inverosimile’.

In realtà, la statua a Vittorio Emanuele II è stata la più fortemente desiderata e anche la più pesantemente danneggiata dalle disavventure economiche che legano Firenze al nuovo Regno da lui ‘creato’. Nel 1859 il Governo provvisorio della Toscana aveva infatti bandito un concorso per due monumenti equestri: uno a Vittorio Emanuele II e uno per Napoleone III, da porre nella ex piazza Maria Antonia (pensata durante la Restaurazione). Nel concorso per la statua del Re, il vincitore Salvino Salvini aveva impiegato ben cinque anni per portare a compimento un «modello colossale» concepito in relazione alle notevoli dimensioni della piazza¹⁰². Sia la statua, che la piazza,

100 P. FRANCESCHINI, *Del monumento a Vittorio Emanuele II e di altre moderne opere di scultura in Firenze*, Firenze, Tip. Coppini e Bocconi, 1890, p. 3.

101 *Ivi*, p. 14.

102 C. VASIĆ VATOVEC, *Tre monumenti scultorei per le piazze fiorentine nel tardo Ottocento*, in E. Godoli-G. Orefici (a cura di), *Arredo e decoro urbano dall’Unità d’Italia alla Prima guerra Mondiale*, Roma, Kappa, 1996 («Storia

non erano state fortunate negli anni successivi: la statua, in particolare, non aveva mai incontrato il favore né dell'opinione pubblica, né degli addetti ai lavori ai quali era stata presentata in forma di bozzetto. A seguito di questi pareri (o 'con la scusa' di questi), il Comune non aveva erogato lo stanziamento previsto e l'idea del monumento veniva ripresa solo dopo la costituzione di una Commissione presieduta dal sindaco Peruzzi e di cui facevano parte, oltre a tre vicepresidenti (il marchese Carlo Alfieri di Sostegno, senatore e assessore, dimessosi il 26 febbraio 1882, il conte senatore Cambray Digny e il marchese Pietro Torrigiani), un segretario, un economo e un tesoriere¹⁰³. La nuova commissione si forma solo dopo la morte del Re e, in mancanza di risorse, il Comune stabilisce di «promuovere e ordinare una pubblica sottoscrizione» per erigerla: la cittadinanza risponde versando 114.872,06 lire. Per un po' di tempo oltre alle difficoltà economiche si aggiungono quelle logistiche: si pensa infatti di posizionarla sul lungarno Novo (cioè Vespucci) o al centro del piazzale degli Uffizi; solo in subordine vengono prese in considerazione piazza Indipendenza (ma in caso si debba pensare ad una colonna celebrativa) e (di nuovo) piazza Vittorio Veneto. La sotto-commissione incaricata di decidere si pronuncia a favore di piazza Pitti¹⁰⁴: scelta contro la quale si scaglia Giovanni Pini in una lettera al direttore de «La Nazione». Pini condanna duramente l'amministrazione locale per lo scarso «discernimento artistico», già dimostrato nell'ubicazione di altri monumenti (tra cui quello di Fanti) e rilancia per questa specifica statua la piazza delle Cascine¹⁰⁵. Solo nel maggio del 1881 il Sindaco interviene dopo un lungo dibattito pubblico esprimendo la fondata speranza che il nuovo spazio urbano sia pronto per l'occasione.

Nel frattempo Firenze si è già guadagnata un posto di rilievo nel «pellegrinaggio organizzato alla tomba del Gran Re Vittorio

dell'urbanistica. Toscana», 4), p. 36.

103 ASCE, *Inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II Re d'Italia*, 12 gennaio 1878, b. 4182.

104 VASIĆ VATOVEC, *Tre monumenti scultorei per le piazze fiorentine nel tardo Ottocento* cit., p. 46.

105 *Ivi*, p. 47.

Emanuele» rendendo meno ‘impellente’ anche un omaggio anche monumentale al sovrano¹⁰⁶.

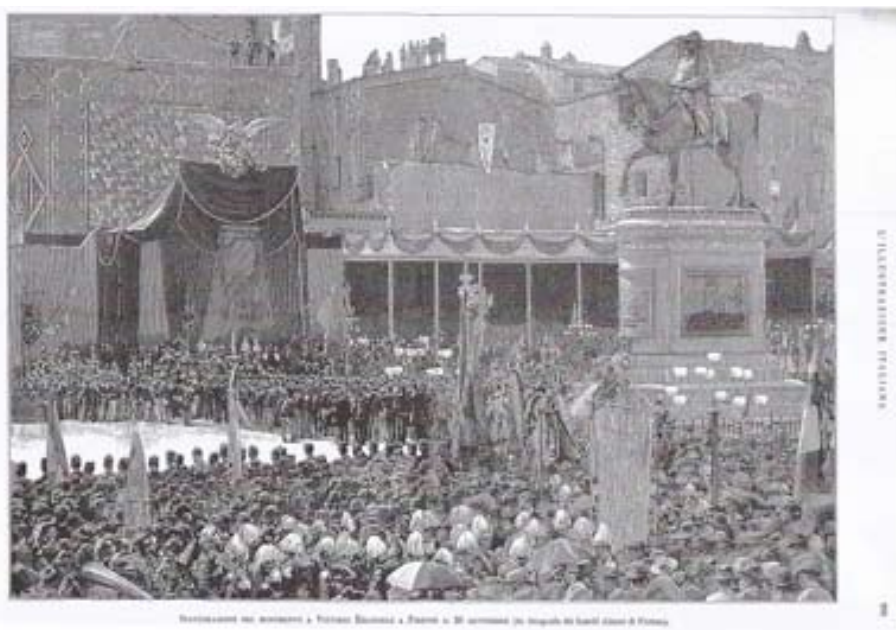


Figura 6. Inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II a Firenze il 20 settembre (da fotografia dei Fratelli Alinari di Firenze), *«L'Illustrazione Italiana»*, 28 settembre 1890, p. 201

Il 2 febbraio 1882 una giuria formata da Ulisse Cambi, Raffaele Belliazzi, Giuliano Masini, Camillo Boito (che già nel 1861 definisce la scultura monumentale «l'arte più importante»)¹⁰⁷, e presieduta da Santo Vanni, effettua la prima scelta tra dieci bozzetti che, a loro volta, si riducono a sette, messi pubblicamente in mostra dal 24 agosto al 5 settembre. Il 13 settembre il Comitato sceglie il bozzetto di Zocchi per il lavoro definitivo. Il 28 dicembre 1886 è approvato il piano di riordinamento redatto dall'Ufficio Arte del Comune e quindi la statua viene posta nell'attuale piazza della Repubblica. Sia il Comune che il comitato si mobilitano per i festeggiamenti e la cerimonia di inaugurazione a cui partecipano «venticinquemila persone» con «entusiasmo sincero, ma composto», tra le quali spiccano il Sindaco e il presidente dei reduci garibaldini «il quale ebbe il bon

106 *Manifesto Comitato centrale promotore di Firenze agli italiani*, 20 giugno 1883.

107 D. MENGOZZI, *Bellezza e coscienza nazionale. Dalle requisizioni napoleoniche al furto della Gioconda*, in RAGUSA, *La Nazione allo specchio* cit., p. 130.

senso di raccomandare a' suoi di lasciare a casa la camicia rossa, di cui si fa troppo sfoggio in ogni circostanza» (fig. 6).¹⁰⁸

Anche se il monumento non piace a molti, altrettanti comunque pensano che esso riesca a imprimere al nuovo spazio urbano una precisa identità; già emersa per un giorno durante i festeggiamenti, grazie all'esposizione degli stemmi delle arti che fanno rivivere «un tratto della Firenze antica accanto alla nuovissima».¹⁰⁹

Nel 1932, tuttavia «La Nazione» scrive:

Pare, e Dio voglia, che al più presto quell'arcone con tanto di scritta pretenziosa, sia già condannato, [...] l'antico centro «pellegrinaggio alla tomba del Gran Re Vittorio Emanuele» della città dovrebbe insomma perdere quel meschino aspetto che il falso grandioso gli conferisce¹¹⁰.

Nello stesso anno, viene invece significativamente posta alle Cascine la statua di George Washington (fortemente patrocinata dalla cosiddetta 'colonia americana' di Firenze), segnale di un nuovo riavvicinamento della comunità statunitense alla città, dopo l'allontanamento avvenuto nel periodo post-unitario.

5. Firenze, i toscani e l'Italia: 1898-1899

5.1. Ricasoli e Peruzzi: i due sindaci 'consorti'

Il 22 settembre 1859, Cosimo Ridolfi scriveva a Ubaldino Peruzzi:

Ieri vi fu un servizio funebre in S.ta Croce per Manin; al monumento di Torino piglierà parte il Municipio di Firenze. Decreteremo due statue equestri all'Imperatore e al Re da porsi sulla gran piazza dell'Indipendenza, già Maria Antonietta.¹¹¹

108 DINO, *Le feste di Firenze*, «L'Illustrazione italiana», 28 settembre 1890, p. 199.

109 *Ivi*, p. 196.

110 Ora in VASIĆ VATOVEC, *Tre monumenti scultorei per le piazze fiorentine nel tardo Ottocento* cit., p. 54.

111 Ciampini (a cura di), *I toscani del '59. Carteggi inediti di Cosimo Ridolfi, Ubaldino Peruzzi* cit., p. 64.

Nel 1898, proprio in quella piazza è posto, invece, il monumento al più famoso dei due corrispondenti, collocato di fronte a quello di Ricasoli, inaugurato pochi giorni dopo quello consacrato a Ridolfi in piazza Santo Spirito. Tutti e tre i personaggi sono pilastri del circuito di potere della 'consorteria' toscana: uno è il successore di Cavour, l'altro il suo Ministro dei Lavori pubblici e poi Sindaco di Firenze, mentre il terzo è il grande notabile e senatore del Regno¹¹².

L'intera piazza di cui scrive Ridolfi sembra racchiudere il pensiero espresso nel 1909 da Isidoro Del Lungo in occasione dell'inaugurazione del Museo cittadino del Risorgimento, quando dopo aver sostenuto che «Firenze e la Toscana sono l'asilo e l'oasi benefica dei liberali di tutta l'Italia», individua nell'arte scultorea, «dell'amor patrio ministra efficace e alimentatrice dei generosi spiriti liberali»¹¹³, il mezzo più efficace per dare forma visuale al primato della Toscana sul moderatismo italiano.

Piazza Indipendenza, dove si fronteggiano simbolicamente i due cugini Ricasoli e Peruzzi¹¹⁴, diventa così il luogo privilegiato della celebrazione dell'élite politica toscana postrisorgimentale. Ma, in realtà, i due esponenti della Destra storica, uniti in unico riconoscimento, sono collocati uno di fronte all'altro a evidenziare la non sovrapposibilità dei loro percorsi politici.

Nel 1880, in seguito alla decisione del Comune di tributare «i meritati onori» a Ricasoli (morto in quello stesso anno e già gonfaloniere di Firenze nel 1848), si costituisce un comitato sotto la presidenza del sindaco di Firenze, Tommaso Corsini, composto da Luigi Guglielmo Cambray Digny, Filippo Torrigiani, Isidoro Del Lungo stesso (che poi entra anche nella commissione per l'omaggio a Peruzzi) e Pasquale Villari. Il comitato può contare sull'apporto

112 A. SALVESTRINI, *I moderati toscani e la classe dirigente italiana, 1859-1876*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 64, 71.

113 I. DEL LUNGO, *Nella inaugurazione del Museo Nazionale del Risorgimento in Santa Maria Novella. 15 giugno 1919*, Edizione a cura del Comando del Corpo d'armata di Firenze, Firenze, Tipografia S. Davite, 1909, p. 7.

114 M. MANFREDI, *Peruzzi, Ubaldino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma, Treccani, in corso di pubblicazione. Ringrazio l'autore per la cortesia.

finanziario di qualche fondo del Municipio che promette di pagare il basamento del monumento, ma deve affidarsi soprattutto alle sottoscrizioni che raggiungono una quota sufficiente solo nel 1891, quando è fatta richiesta di uno spazio nel piazzale degli Uffici per collocarvi la statua. Sulla questione viene chiamata a pronunciarsi la Commissione conservatrice dei Monumenti che esprime il suo parere sfavorevole: in primo luogo perché «trova disdicevole la preminenza estetica e onorifica che il monumento verrebbe ad assumere rispetto alle statue degli uomini illustri della Toscana»¹¹⁵. Preso atto della risposta negativa, espressa anche per motivi politici, il comitato promotore, in subordine, chiede la possibilità di collocare la statua in piazza di Santa Maria Novella. La situazione rimane in stallo fino a quando non si costituisce, nel 1892, anche il comitato per la statua a Peruzzi, presieduto dal conte senatore Cambray Digny, coetaneo e amico intimo dell'ex Sindaco di Firenze¹¹⁶.

Soltanto il 13 novembre 1894 la Giunta comunale, sindaco Piero Torrigiani, scioglie definitivamente il nodo del sito in cui collocare entrambe le statue, scegliendo piazza Indipendenza: «il luogo più adatto e conveniente ad onorare i due uomini, i quali l'uno dopo l'altro e pur sempre uniti e concordi sorsero per spontaneo consenso della coscienza pubblica a rappresentare il nuovo ordinamento politico della patria»¹¹⁷. Per le due statue, diverse per tempistica, *iter*, spese e fattura si sceglie quindi un'unica ubicazione allo scopo di sintetizzare un intero ciclo politico attenuando, se non cancellando, i contrasti fra i due grandi notabili del moderatismo toscano (fig. 7).

Per il monumento a Ricasoli è bandito un concorso pubblico tramite gara di bozzetti. Alla fine, la scelta della commissione giudicatrice ricade su Augusto Rivalta, che conclude la sua opera fra il 1896

115 *Ivi*, p. 54.

116 R. ROMANELLI, *Cambray Digny, Luigi Guglielmo de*, in http://www.treccani.it/enciclopedia/cambray-digny-luigi-guglielmo-de_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 20/2/2015).

117 Cit. in VASIĆ VATOVEC, *Tre monumenti scultorei per le piazze fiorentine nel tardo Ottocento*, p. 55.

e il 1898. Lo statista è raffigurato nell'atto di presentare a Vittorio Emanuele II il plebiscito della Toscana del marzo 1860, mentre i due bassorilievi posti sui lati del basamento sono dedicati rispettivamente ancora alla presentazione corale dell'esito dei «liberi voti» toscani e alla visita del Re al castello di Brolio (quasi un omaggio, da pari a pari, tra un nobile piemontese e un patrizio toscano)¹¹⁸. La rappresentazione pervasiva dell'atto di presentazione dei risultati del plebiscito è la sintesi visuale della declinazione bonapartista del liberalismo moderato toscano, come Del Lungo ribadisce dieci anni dopo:

L'Italia, la quale nel plebiscito toscano, ultima espressione di quel Pacifico irresistibile rivolgimento, che fu opera concorde di tutta la cittadinanza nostra, dandosi la mano ben altri patrizi da quelli del 1731, i Ricasoli, i Peruzzi [...] e Giuseppe Dolfi, popolano nobilissimo, in cotesto plebiscito ebbe l'Italia la pietra angolare sulla quale è stato costruito il saldo edificio della nostra unità¹¹⁹.

Pur essendo stato allievo di Duprè e uno dei più apprezzati scultori presenti in città, Rivalta e la sua opera ricevono pochi apprezzamenti dall'opinione pubblica liberale monarchica. Una delle critiche più corrosive alla statua è quella di un residente della piazza, l'avvocato Guido Nobili, considerato una sorta di Vamba 'borghese' e membro altresì del comitato per il monumento a Peruzzi, che nelle sue *Memorie lontane* canzona la posa di Ricasoli: «sintesi degli scherzi crudeli che si possono fare al ricordo di un galantuomo»¹²⁰. In realtà, le opere di Rivalta sono giudicate «più vive e spregiudicate» di quelle di molti scultori del tempo¹²¹, come gli riconosce anche la «Nuova

118 Sulla pervasività dell'immaginario plebiscitario nell'Italia unita, cfr. G.L. FRUCI, *Le plébiscite, une passion italienne (1797-1946)*, in www.college-de-france.fr/site/pierre-rosanvallon/seminar-2014-03-26-10h00.htr.

119 DEL LUNGO, *Nella inaugurazione del Museo Nazionale del Risorgimento in Santa Maria Novella* cit., pp. 8- 9.

120 G. NOBILI, *Memorie lontane*, in *Narratori toscani dell'Ottocento*, Novara, Utet, 2013.

121 Cfr. anche P. BARGELLINI, *Belvedere. Panorama storico dell'arte*, Firenze,

Antologia», che ricorda che «i monumenti servono a mantenere la gloria di un popolo, quando non sono innalzati dall'adulazione ai potenti, ma dalla riconoscenza ai virtuosi»¹²².

La scelta dello scultore non è peraltro stata scevra da polemiche fin dall'inizio: Rivalta è, infatti, accusato di avere 'infranto le regole' cercando di accreditarsi presso Cambray Digny in virtù del suo passato di artista combattente nella Seconda guerra di indipendenza, durante la quale era stato anche ferito¹²³.

Il percorso del monumento a Peruzzi, morto nel 1891, risulta ancora più accidentato rispetto a quello di Ricasoli, dal momento che va incontro alle lamentele del Circolo degli artisti circa la scelta fatta di non mettere a bando pubblico la committenza, ma di circoscriverla solo agli otto artisti (fra i quali Rivalta, Raffaello Romanelli, Cesare ed Emilio Zocchi) che si sono mostrati precedentemente interessati alla realizzazione della scultura.

Alla fine la statua è affidata a Romanelli, allievo di Rivalta e figlio d'arte, nonché uno dei più noti a livello internazionale fra gli scultori italiani del tempo. Membro del comitato promotore per il monumento da lui poi eseguito, acclude al bozzetto una nota in cui proclama che, pur essendosi ispirato a un maggior realismo nella figura, è sua intenzione «secondare un indirizzo moderno» inteso a «ottenere linee maggiormente decorative»¹²⁴.

La statua di Peruzzi presenta nel basamento in granito quattro formelle che riproducono rispettivamente il suo viaggio a Innsbruck, in qualità di capitano della Guardia civica, per riportare in patria i prigionieri feriti di Curtatone e Montanara, l'annuncio ai fiorentini della partenza dal Granduca, la comunicazione della presa di Porta Pia e l'inaugurazione del calco del David. Dei quattro bassorilievi che completano l'opera è soprattutto il quarto a porre i maggiori problemi allo scultore che propone, al posto di una scena ritraente la storia antica

Vallecchi, 1957, p. 286.

122 «Nuova Antologia», 1898, p. 684.

123 VICARIO, *Gli scultori italiani: dal neoclassicismo al liberty* cit., pp. 524-525.

124 E. GODOLI, *Arredo e decoro urbano dell'Unità alla Prima guerra mondiale*, Roma, Kappa, 1996, p. 158.

della famiglia Peruzzi, un episodio della sindacatura, cioè la cerimonia per la posa della copia del David a piazzale Michelangelo nel 1875.

Romanelli è un artista a lungo attivo nella politica cittadina, tanto che nel 1907 cerca di ricostituire l'alleanza tra cattolici e moderati contro i socialisti che stanno dando «la scalata al municipio di Firenze»¹²⁵. Non è un caso quindi che proprio lui sia prescelto per scolpire la statua di Peruzzi, un uomo politico da lui molto ammirato e difeso anche contro le ricorrenti accuse di rappresentare un 'simbolo del tradimento' a seguito della decisione di sfiduciare il governo Minghetti nel 1876 e, più di venti anni prima, per l'avallo al trasferimento della capitale da Torino a Firenze, vissuto come un'implicita ammissione di definitiva rinuncia a Roma da parte dei municipalisti torinesi, dei democratici e degli anticlericali, tanto che Peruzzi «era stato costretto ad indossare, quando usciva per strada, una maglia di ferro antipallottole»¹²⁶.

I due monumenti sono inaugurati il 27 aprile del 1898 da Umberto I e dalla regina Margherita, alla presenza di duemila scolari convocati per cantare inni patriottici¹²⁷. La prima data d'inaugurazione prevista – quella del giugno del 1897 – è, infatti, spostata nel 1898 dal sindaco Torrigiani e fissata il giorno in cui ricorre la cacciata del Granduca, in concomitanza con le onoranze centenarie a Paolo Toscanelli (antenato di Emilia Toscanelli, sposata a Peruzzi) e ad Amerigo Vespucci. In occasione dello svelamento delle statue il «barone Ricasoli-Firidolfi elargisce 5.000 lire ai poveri di Firenze quale attestato di riconoscenza per le onoranze rese all'insigne su avo»¹²⁸, sottolineando plasticamente la continuità dell'élite fiorentina e del suo paternalismo verso le classi popolari.

125 L. PICCIOLI, *I 'popolari' a Palazzo Vecchio. Amministrazione, politica e lotte sociali a Firenze dal 1907 al 1910*, Firenze, Olschki, 1989, p. 33.

126 A. SALVESTRINI, *I moderati toscani nel periodo della Destra al potere*, in G. Pansini (a cura di), *La Toscana nell'Italia unita*, Empoli, Unione Regionale delle Prov. toscane, Tip. Caparrini, 1962, p. 63.

127 A. GOTTI, *Ubalдино Peruzzi e Giovanni Ricasoli*, «Nuova Antologia», 16 aprile 1898.

128 *I monumenti a Ricasoli e Peruzzi*, «L'Illustrazione italiana», 8 maggio 1898, p. 330.

Durante l'inaugurazione Cambray Digny ricorda il senso più vero della cerimonia rivolgendosi al sovrano:

Tutta questa popolazione è venuta da ogni parte della Toscana e acclamando Voi e gli uomini che queste statue ricordano conferma solennemente il plebiscito del 1859 [...] col quale i padri Suoi chiusero la Storia della Civile Toscana e ne confusero ormai le sorti con quelle dell'Italia e della Vostra gloriosa Dinastia¹²⁹.

Cambray Digny propone questa interpretazione della festa memoriale proprio mentre il governo di Rudinì ripropone febbrilmente alla Camera il problema degli aumenti del dazio sul grano (forieri del carovita), proclamando come solo nel potere monarchico e nel ridimensionamento delle funzioni parlamentari, sulla scia del *Torniamo allo Statuto* di Sidney Sonnino, sia possibile governare la nuova nazione.

In quell'occasione Renato Fucini scrive alla vedova di Peruzzi che non c'è neppure bisogno di sottolineare che per l'evento si è scelta la data della ricorrenza legata alla cacciata Leopoldo II in quanto anche la piazza che dapprima era dedicata alla principessa Maria Antonia di Borbone, moglie del Granduca, e poi significativamente intitolata all'Indipendenza nazionale, è il plastico anello di congiunzione fra il passato e il presente politico della città¹³⁰. È infatti attorno ad essa che si trova il quartiere di Barbano realizzato nel 1844-1855, il primo degli interventi ottocenteschi nelle zone rimaste libere dentro le mura¹³¹. L'attenzione a questo quartiere e a quello delle Cascine (nato in

129 *Sen. Cambray Digny, Discorso pronunciato il 27 aprile 1898 alla presenza delle LL. MM. il Re e la Regina per la inaugurazione delle statue di Bettino Ricasoli e Ubaldino Peruzzi*, Firenze, estr. da «La Nazione», 1898, p. 12.

130 *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini-Emilia Peruzzi, 1871-1899*, Firenze, Fup, 2006, p. 139. Cfr. G. SPADOLINI, *Firenze fra '800 e '900: da Porta Pia all'età giolittiana*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1983, p. 135.

131 Cfr. firenze-online.com/visitare/informazioni-firenze.php?id=43#.U7bVoz9ywiE (consultato il 21/7/2014) e G. CORSANI, *Il nuovo quartiere di Barbano presso il Forte di S. Giovanni Battista a Firenze, 1834-1859*, «Storia dell'Urbanistica. Toscana», III, gennaio-giugno 1995, pp. 7-30.

parallelo) segnala il passaggio verso una nuova politica urbana per i borghesi (fino ad allora non particolarmente incentivati nelle loro scelte abitative), e rivela il tentativo del granducato di «estromettere la nobiltà dalla sfera statale»¹³². Un intento evidentemente non raggiunto, dal momento che quelle stesse famiglie aristocratiche continuano non solo a governare, ma anche a (rap)presentarsi come ‘padri della nuova patria’ e a dispensare riconoscimenti anche a borghesi «cooperatori nell’opera patriottica da loro iniziata»¹³³ come Enrico Poggi e Adriano Mari, ai quali sono dedicate delle lapidi in quello stesso 1898.

Alla fine dei festeggiamenti fiorentini, Ugo Pesci può scrivere circa il nuovo assetto urbanistico del centro della città:

Da Filippo Strozzi a Manfredo Fanti, con la piazza dell’Indipendenza fra mezzo, v’è tutta la storia della rigenerazione d’Italia. *L’ultor* si fece aspettare tre secoli e mezzo; ma poi comparve, e suo figlio ha inaugurato ieri l’altro i monumenti dei principali cooperatori che la Toscana ha dato al risorgimento italiano¹³⁴.

Pochi giorni dopo le giornate di celebrazione dell’orgoglio moderato, la Toscana, e in particolar modo Firenze, sono scosse da una serie di gravi moti popolari. Nel capoluogo la situazione è peggiorata dal rifiuto opposto dagli esercenti alla richiesta del sindaco Torrigiani di calmierare i prezzi del pane. Il 5 maggio alcuni muratori disoccupati che chiedono di essere assunti presso alcuni cantieri manifestano a Rifredi; e quando la loro protesta arriva in centro, provoca due morti fra piazza Vittorio Emanuele II e via de’ Calzaioli¹³⁵. La categoria degli edili fiorentini è in prima linea nelle agitazioni; la situazione di disoccupazione di questi lavoratori, resa endemica dalla fine di Firenze capitale e dalla bancarotta del bilancio comunale, costituisce la rappre-

132 KROLL, *La rivolta del patriziato. Il liberalismo della nobiltà nella Toscana del Risorgimento* cit., p. 426.

133 U. PESCI, *I centenarii fiorentini di Amerigo Vespucci e Paolo Toscanelli*, «L’Illustrazione italiana», 24 aprile 1898, p. 287.

134 U. PESCI, *Le feste di Firenze*, «L’Illustrazione italiana», 1° maggio 1898, p. 309.

135 PINZANI, *Il ’98 in Toscana* cit., pp. 103-136.

sentazione sociale dei limiti di una classe dirigente che ha dedicato la prima parte del 1898 alla sua celebrazione di marmo e di bronzo.

5.2. Il 'georgofilo' Ridolfi



Figura 8. *Cartolina illustrata* Firenze. piazza Santo Spirito col monumento a Cosimo Ridolfi, fine XIX secolo (Collezione privata)

Il monumento di Cosimo Ridolfi, opera di Raffaello Romanelli, si trova in piazza Santo Spirito e viene inaugurato il 4 marzo del 1898 (fig. 8). Ridolfi, morto nel 1865, è stato molto di più dell'«ottimo maestro» di «discipline agrarie» ricordato nell'epigrafe,¹³⁶ ma sono gli aderenti al Consiglio agrario a promuovere (a trentatré anni dalla scomparsa) il monumento al «cooperatore dell'indipendenza politica [della Toscana] e della sua trasformazione agraria». L'idea dell'omaggio nasce nel 1887 quando la direzione del Comizio agrario accoglie la proposta di «farsi iniziatrice di una sottoscrizione per erigere in Santa Croce un modesto monumento»¹³⁷. Come molte altre, la statua conosce un movimentato *iter*: non potendo essere collocata nel centro della piazza (non si poteva rimuovere la fontana che vi si trova), è

136 Cfr. M. PIGNOTTI, *Introduzione*, in *Carteggio Ridolfi-Galeotti, 1847-1864*, Firenze, Le Monnier, 2001, p. 3.

137 *Inaugurazione al monumento a Cosimo Ridolfi. 4 marzo 1898*, Firenze, Tip. Minori corrigendi, 1898, p. 8.

collocata in un ‘canto’ e deve attendere dal 1893 (anno in cui è terminata) al 1896 per essere esposta; solo dopo due anni è inaugurata alla presenza del sindaco Piero Torrigiani. La statua, portata a termine con una spesa di 1.091.000 lire, risulta alla fine molto costosa e in parte offuscata dal fatto che, dal 1933 in poi, la piazza diventa alberata non permettendone una vista particolarmente felice¹³⁸. Nella statua di Ridolfi si riconosce l’apice del «concetto di decoro» maturato all’epoca con l’avanzare dei valori borghesi. Anche il vestito del georgofilo (i pantaloni sgualciti, la redingote semiaperta) richiamano la «semplicità dignitosa, che esprime l’impegno umanitario».¹³⁹

5.3. Dolfi: la memoria dell’altro Risorgimento (popolare) fiorentino



Figura 9. Il busto a Giuseppe Dolfi a Firenze, «L'Illustrazione Italiana», 25 giugno 1899, p. 423

138 V. ORGERA, G. BALZANETTI, J. POLI et al., *Il quartiere di Santo Spirito. Dai gonfalon ai rioni*, Firenze, Alinea, 2000, p. 84; *Presentazione del restauro del monumento a Cosimo Ridolfi*, «I Georgofili. Atti dell'Accademia dei Georgofili», VI, 2009, pp. 429-445.

139 M. BRANCA, *Presentazione del restauro del monumento a Cosimo Ridolfi*, «I Georgofili. Atti dell'Accademia dei Georgofili», s. VIII, VI, 2009, 2, pp. 437- 444.

Nel 2008 (quindi pensando più al centocinquantesimo della cacciata del Granduca che a quello dell'Unità d'Italia) è restaurato il bassorilievo del «patriota e massone» Giuseppe Dolfi (fig. 9).¹⁴⁰ È posto sull'edificio che era un tempo la sua abitazione e la sede della sua ditta («Premiata fabbrica di pane e pasta»), sito in Borgo San Lorenzo ancora oggi circondato da due lapidi¹⁴¹. Dolfi fu in effetti il primo presidente della Fratellanza artigiana dal dicembre 1860, oltre ad essere stato protagonista e capopolo del Risorgimento fiorentino¹⁴². Accanto al busto di Dolfi si trovano due bassorilievi che ricordano i suoi incontri con Mazzini e Garibaldi¹⁴³. La lapide è scolpita in presa diretta rispetto alla sua morte, avvenuta nel 1869. Mentre nella penisola trova eco la notizia della sua scomparsa, i compagni di lotte si dividono tra lo stanziamento di somme in suo onore per acquistare carabine, nella prospettiva della liberazione di Roma, e la raccolta di fondi per un suo monumento - di cui rimangono solo dei bozzetti, fra i quali quello di Odoardo Fantacchiotti, ex consigliere comunale e ritenuto un 'provetto' falsario di opere rinascimentali (fig. 10)¹⁴⁴.

140 Cfr. Per la storia della Loggia Concordia, si veda F. CONTI, *Firenze massonica. Il libro matricola della Loggia Concordia, 1861-1921*, Firenze, Polistampa, 2012.

141 «In questa casa ove abitò il popolano Giuseppe Dolfi convennero patriotti generosi da ogni parte del mondo civile [...]». «Il 3 luglio 1870 [...] per onorare la memoria del virtuoso popolano che la modesta vita dedicò alla causa della libertà la Fratellanza artigiana, il Municipio annuente questa lapide poneva».

142 Cfr. P. FINELLI, *Il Capopolo e il Barone. Note sui rapporti tra Bettino Ricasoli e Giuseppe Dolfi*, in A. Breccia (a cura di), *Pisa dal Granducato al Regno d'Italia. Istituzioni, economia e società al tempo di Bettino Ricasoli*, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 213-220.

143 Cfr. F. CESATI, *Le strade di Firenze. La storia di una città attraverso la guida alfabetica di 2400 strade, piazze e canti*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 523 e A. GARNERI, *Firenze e dintorni visitati da un artista: guida-ricordo pratica, indispensabile e illustrata*, Firenze, Garneri, 1910, p. 118.

144 *Bollettino della Società pavese di Storia patria*, Pavia, Tipografia del Libro, 1907, voll. 7-8, p. 316.



Figura 10. Odoardo Fantacchiotti, Bozzetto per il monumento a Giuseppe Dolfi, gesso, 1870 ca., in *Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano*, a cura di E. Dei con la collaborazione di A. Baldinotti, Pisa, Pacini, 2010, p. 237

L'esecutore del bassorilievo inaugurato nel 1899 è il fiorentino Vittorio Caradossi allievo di Rivalta e di Romanelli (figlio d'arte di Pasquale Romanelli aderente alla Loggia Concordia)¹⁴⁵, vivace discendente artistico di quei Macchiaioli che con Dolfi avevano cospirato al caffè Michelangiolo¹⁴⁶. L'inaugurazione del monumento è la prima manifestazione pubblica dopo lo stato d'assedio e le condanne dei tribunali militari ed è l'occasione per l'Estrema di rientrare nell'arena pubblica: non solo perché si organizza un corteo in cui spiccano i vessilli delle logge massoniche, delle società operaie e anche i garofani dei socialisti ma anche perché è proprio a casa di Guglielmo Dolfi – figlio di Giuseppe – che questi soggetti politici

145 Cfr. A. PELLEGRINO, *La più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Milano, Angeli, 2012, p. 119.

146 A. BOIME, *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth Century Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 11.

hanno appena tenuto una riunione «semiclandestina» che li deve riportare sulla scena cittadina¹⁴⁷. È significativo che «L'Illustrazione italiana» nel trafiletto dedicato all'avvenimento cerchi di evitare ogni riferimento esplicito al repubblicanesimo di Dolfi, ma soprattutto si limiti a descrivere la «solenne cerimonia» come un'occasione di ritrovo per tutte «le gradazioni del partito liberale fiorentino»¹⁴⁸. È inoltre importante notare che per l'occasione preparata in vista del quarantennale della cacciata del Granduca e del trentennale della morte, persino Jessie White Mario, prima storica del partito d'azione risorgimentale, non manchi di comporre un opuscolo di tributo¹⁴⁹.

6. Il Risorgimento 'ufficiale' verso un'Italia guerriera

6.1. I Caduti di Mentana

Nell'omonima piazza è collocata la statua per i caduti a Mentana e Monterotondo il cui autore è di nuovo, non a caso, Calzolari. Il monumento è inaugurato il 27 aprile 1902 con una cerimonia di impronta irredentista (simboleggiata anche dalle due lapidi con inciso «dono dei fratelli trentini» e «dono dei fratelli triestini»), durante la quale prende la parola Alberto Eccher, il fisico trentino trasferitosi a Firenze. Egli rievoca il discorso di Cavallotti tenuto «il dì che Firenze dedicava a Garibaldi un modesto monumento»¹⁵⁰, al fine di esaltare l'anima popolare e d'avanguardia del garibaldinismo che si traduce icasticamente nel nuovo blocco statuario. Voluto dalla Società dei reduci garibaldini e realizzato gratuitamente¹⁵¹, il monumento è in

147 PICCIOLI, *Alcune note sui gruppi sociali* cit., p. 95 e CONTI, *Storia della massoneria a Firenze* cit.; «L'Illustrazione italiana», 25 giugno 1899, pp. 425 e 423.

148 *Busto a Giuseppe Ridolfi a Firenze*, «L'Illustrazione italiana», 25 giugno 1899, p. 425.

149 Cfr. J. WHITE MARIO, *Cenni biografici di Giuseppe Dolfi*, Tip. Elzeviriana, Firenze, 1899 e G. VALEGGIA, *Giuseppe Dolfi e la democrazia in Firenze negli anni 1859 e 1860: Quattro lezioni all'Università popolare di Firenze (aprile-maggio 1913)*, Firenze, Nabu Press, 2010.

150 *Per l'inaugurazione del monumento ai Caduti di Mentana. Le parole di A. Eccher*, Firenze, Tip. G. Barbèra, 1902, p. 1.

151 M. AMENDOLA, *Il monumento dell'Incontro di Teano a Fiesole*, in <http://www>.

marmo e descrive la scena molto drammatica di un ragazzo in camicia rossa che, mentre spara con una mano, sorregge con l'altra un compagno ferito (Fig.11). L'opera è criticata, come tutte le altre in precedenza, ma in questo caso perché molto somigliante a quella dedicata ai fratelli Cairoli di Ercole Rosa (esposta al Pincio) e troppo sbilanciata verso un *pathos* di stile romantico che prelude le emozioni guerriere che la conquista della Libia e la Prima guerra mondiale rinfocoleranno potentemente negli anni successivi¹⁵².



Figura 11. Carlo Casaltoli, Cartolina postale. Ricordo del monumento ai caduti di Mentana, opera di Oreste Calzolari, Firenze, Stab. Lit. A. Gambi, 1901 (Collezione privata)

6.2. Da Teano a Fiesole

Se Cavour, relegato nell'atrio della Banca d'Italia, non 'incontra' mai nella monumentalistica fiorentina Vittorio Emanuele II, quest'ultimo deve attendere fino al 1906 per essere immortalato con Garibaldi. È infatti, il 17 settembre di quell'anno che a Fiesole viene inaugurato il monumento di Oreste Calzolari dedicato all'incontro

erchempertoteano.it/Teano/Passato/Incontro-Teano/Monumento-Fiesole.html (consultato il 22/2/2015).

152 Per l'occasione sono prodotte anche una serie di cartoline-ricordo coloratissime (a cura dello Stabilimento Gambi di Firenze) recanti la scritta: «III novembre 1867. O Roma o morte» (Fig. 11).

di Teano, dopo che il piccolo centro campano ha disdetto l'impegno per la statua a causa di problemi economici (fig. 12)¹⁵³.



Figura 12. Cartolina postale, Monumento a Giuseppe Garibaldi e Vittorio Emanuele II a Fiesole, inizio XX secolo (Collezione privata)

Il comitato di Fiesole si autotassa per poter comprare il monumento che in origine «si compone di un obelisco di travertino bianco posto alle spalle delle due figure a cavallo, che il Comune demolisce nel 1962»¹⁵⁴, perché inibisce la vista di Palazzo Pretorio. Il monumento porta incisi gli stemmi e i nomi dei maggiori finanziatori («non meno di 100 lire a testa»). Il comitato promotore è sollecitato nel suo impegno nazionalpatriottico «dagli effetti morali del Congresso Cattolico tenutosi a Firenze nel 1897».¹⁵⁵ Inoltre Calzolari, che ha ricevuto il cavalierato di S. Maurizio, sancisce il suo

153 ARCHIVIO COMUNALE DI FIESOLE (ACF), Postunitario, Delibere del Consiglio Comunale, 29 p. 26 del. 36, *Monumento in Fiesole. Accettazione*, 26 maggio 1906. Oggi il comune di Teano 'reclama' la statua.

154 Cfr. MAZZANTI, *L'Unità d'Italia* cit., p. 55.

155 Cfr. E. PROFETI, *L'incontro di Teano e la fulminea celebrazione dell'Unità d'Italia*, «Camicia rossa», XXIII, 1-2, gennaio-maggio 2013, pp. 12-13.

ruolo di scultore ufficiale del ‘garibaldinismo disciplinato’. La composizione, che prende significativamente il posto di una statua pensata in onore del re Umberto I¹⁵⁶, si presta a chiudere idealmente un periodo, (ri)unendo le due anime del Risorgimento nazionale (che si ‘incrociano’ senza andare necessariamente nella stessa direzione)¹⁵⁷: quella sabauda e quella garibaldina, a cinque anni dalle celebrazioni (e dalla guerra) del 1911.

7. Mazzini, il dimenticato

A più di un secolo dalla sconfitta politica e monumentale dell’universo democratico e repubblicano, i suoi eredi raggiungono negli anni Ottanta del XX secolo una salda egemonia culturale e – a tratti – politica a Firenze e decidono di colmare il maggiore vuoto memoriale lasciato in città dalla stagione postunitaria. Nel 1987 una statua di Mazzini è così collocata tra il viale omonimo (intitolatogli fin dal 1901) e viale Gramsci, quando - come recita una delle due targhe poste alla base del bronzo - Firenze conclude il suo anno da «capitale della cultura europea» (1986). Ed è infatti in chiave europeista e non nazional-patriottica che la statua si declina, come ricorda una delle targhe citando una frase di Mazzini: «L’Europa sarà una». L’autore dell’opera è Antonio Berti, scultore legato alla provincia fiorentina e morto nel 1990, famoso per i suoi ‘ritratti’ di personaggi illustri (dalla regina Margherita ad Aldo Moro). Il monumento, che è per lui l’ultimo, resta l’unico esposto e dedicato a Mazzini in città, dal momento che un altro (di autore sconosciuto, ma risalente al XIX secolo) è conservato alla Galleria di Arte Moderna a Palazzo Pitti.

Mazzini continua a lungo a essere un personaggio ‘scomodo’. La sua memoria riesce, infatti, a trovare solo gradualmente una collocazione all’interno dell’immagine conciliatorista del Risorgimento¹⁵⁸.

156 ASCE, Postunitario, 27 c., *Deliberazioni del Consiglio Comunale*, 157v del. 526, 533 e 538 (in particolare quella del 2 settembre 1900).

157 M. ISNENGI, *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma, Donzelli, 2007, p. 147.

158 S. MARTINELLI, *Dal sacro al profano. Aspetti di trasformazione onomastica a fine Ottocento*, in Baioni (a cura di), *I volti della città* cit., p. 61; M. RIDOLFI,

Così come avviene in tutta Italia: ne è dimostrazione anche l'epopea del monumento di Ettore Ferrari (commissionato nel 1897, iniziato nel 1902 e inaugurato sull'Aventino solo nel 1949)¹⁵⁹.

L'opera scolpita da Berti viene fusa presso la fonderia Mannelli, volendo lo scultore sperimentare la «patinatura a vernice come fanno a Londra»¹⁶⁰, mentre il bozzetto è scelto nel dicembre 1983 da una commissione giudicatrice di cui fanno parte, sotto la presidenza di Alessandro Bonsanti, Giovanni Colacicchi, Delio Grandi, Gastone Breddo, Oscar Gallo, Tommaso Paloscia, Berta Sparapani e Renzo Federici¹⁶¹. Il soggetto di Berti è prescelto e valutato positivamente anche grazie al tema dell'esilio, presente sin dal titolo: «Mazzini esule in Londra»:

Avvolto nel mantello mosso dal vento, Mazzini è raffigurato in piedi a guardare lontano, come sul molo di un porto quasi a suggerire la sua faticosa vita di esule per amore dei propri ideali. Il realismo minuzioso della resa formale [...] indulge qui in una descrittività, forse meditata sulla statuaria verista ottocentesca, che prediligeva la raffigurazione dei personaggi in abiti moderni, strettamente inseriti nella loro contemporaneità - si pensi alle sculture di Augusto Rivalta o di Raffaello Romanelli¹⁶².

Anche questo monumento è sottoposto a forte censura da parte dei critici che definiscono Berti un «artista più fino che vero» e l'opera «da rianimazione»¹⁶³, ma senza riuscire apparentemente a coinvolge-

Mazzini, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 3-23; P. FINELLI, «È divenuto un Dio». *Santità, Patria e Rivoluzione nel «culto di Mazzini», 1872-1905*, in A. M. Banti, P. Ginsborg (cura), *Storia d'Italia. Annali 22*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 665-696.

159 L. BERGGREN-L. SJÖSTEDT, *All'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma, Artemide, 1996, p. 192.

160 Cfr. www.fonderiamannelli.it (consultato il 10/8/2014).

161 «Il Pensiero mazziniano», voll. 42-43, 1987, p. 58.

162 BIETOLETTI-SCARLINO, *Firenze. Percorsi risorgimentali* cit., pp. 46-47.

163 F. BONAMI, *Si crede Picasso: come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*, Milano, Mondadori, 2010, p. 101.

re l'opinione pubblica cittadina. L'inaugurazione della statua è però l'occasione per un autentico *revival* politico-culturale mazzinian-repubblicano. L'Associazione mazziniana di Firenze promuove la riedizione dei *Doveri dell'uomo*, dedicandoli al sindaco repubblicano Lando Conti, iniziato presso la Loggia «Giuseppe Mazzini» di Prato e ucciso in un attentato delle Brigate Rosse il 10 febbraio 1986¹⁶⁴.

Con questo monumento si chiude idealmente il lungo percorso alla ricerca di una 'Firenze capitale' che, anche dopo la fine del granducato continua a persistere come miraggio culturale e politico. Si chiude altresì il percorso nelle memorie rivendicate del Risorgimento dall'universo liberale monarchico postunitario, dalla massoneria e dal garibaldinismo 'disciplinato', dall'antifascismo e dalla sinistra laica e democratica¹⁶⁵.

164 *A Firenze lunedì cerimonia in memoria di Lando Conti, massone ucciso dalle Br*, in www.grandeoriente.it/eventinewsgoi/2014/02/a-firenze-lunedì-cerimonia (consultato il 25/9/2014).

165 Cfr. C. CRESTI, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa, 1995.

Monumenti (ri)mediati. Comunicazione pubblica e identità civiche nella Livorno post-unitaria

Gian Luca Fruci

1. Una città americana

Il 25 novembre 1887 esce l'undicesima dispensa della fortunata collana «Le Cento Città d'Italia» che l'editore milanese Edoardo Sonzogno pubblica fino al 1902 come supplemento illustrato mensile del quotidiano radicale «Il Secolo», uno dei periodici italiani di maggiore successo del suo tempo per innovazione grafica, performatività delle narrative e numero di lettori. Il fascicolo, rilegabile e venduto a dieci centesimi, è dedicato a Livorno, il primo dei piccoli centri della penisola ad attirare l'attenzione degli ideatori di questa mastodontica impresa editoriale, dopo Roma, Milano, Napoli, Firenze, Venezia, Genova, Torino, Bologna e Palermo¹. Il profilo di «città contemporanea», priva di tracce urbanistiche e architettoniche risalenti oltre il XVI secolo e quindi libera da un passato non solo artistico troppo ingombrante, al contrario della vicina Pisa, oggetto della successiva dodicesima dispensa, contribuisce probabilmente a spiegare in nome della *variatio* la posizione di avanguardia assegnata a Livorno nel piano dell'opera, oltre che a consolidare un *topos* ricorrente nel discorso turistico-patriottico delle guide illustrate che invadono il mercato editoriale fra Otto e Novecento². Un *topos* che nel

1 A. GIOLI, *La città e la sua immagine nelle riviste illustrate: «Le Cento Città d'Italia», 1887*, «Nuovi studi livornesi», vol. XIX, 2012, pp. 71-93; cfr. L. BARILE, *Il Secolo 1865-1923. Storia di due generazioni della democrazia lombarda*, Milano, Guanda, 1980; EAD., *Le parole illustrate. Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Modena, Mucchi, 1994.

2 G. PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*,

1896 il grafomane, già profeta laico del *self-help*, Gustavo Strafforello sintetizza, polarizzandolo, nell'immagine esotica della «città nuova e moderna» che non possiede «quasi fisionomia nazionale così negli edifizii come negli abitanti» e «rassomiglia più ad una città americana che ad una città italiana»³. Di contro, per rispondere a questo tipo di rappresentazioni esogene, i principali *Baedeker* labronici del tempo avvertono l'esigenza di individuare nella tradizione risorgimentale non solo un vettore identitario privilegiato, ma anche un mito fondativo consensuale, perfettamente declinato in chiave genealogica da Giovanni Targioni Tozzetti, brillante autore – sotto lo pseudonimo «Gitt» – di un *vademecum* di inizio Novecento giunto alla terza edizione:

I Livornesi odierni, i Livornesi autentici se non possono vantare di essere discesi da' combattenti delle Crociate, hanno l'orgoglio di essere i non degeneri figli di coloro che sui campi di battaglia, da Novara a Roma, coi Savoia o con Garibaldi, dettero a prezzo del loro sangue, uniti a' fratelli d'Italia, l'indipendenza alla patria⁴.

Prima edizione, Livorno, Marini, 1873; *Guida manuale di Livorno e de' suoi contorni, con vedute e pianta topografica*, Livorno, Giusti, 1891; *Guida di Livorno per il forestiero con cenno dei principali suoi dintorni e gl'indirizzi dei primari negozianti e alberghi*, Livorno, Calafati, 1899; GITT (pseud. di G. TARGIONI TOZZETTI), *Su e giù per Livorno. Guida illustrata con molte vedute della città e dei dintorni e una pianta topografica*, Livorno, Belforte, 1901 (rist. anastatica, Livorno, Bastogi, 1975); G. PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Seconda edizione totalmente rifatta, riordinata e migliorata, Livorno, Fabbreschi, 1903 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1981); G. TARGIONI TOZZETTI, *Livorno. Guida storico-artistica*, Livorno, Belforte, 1912; P. VIGO, *Livorno. Aspetti storici-artistici*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1915 (rist. anastatica, Livorno, Editrice Nuova Fortezza, 1990).

3 G. STRAFFORELLO, *La patria. Geografia dell'Italia. Province di Massa e Carrara, Lucca, Pisa, Livorno*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1896; cfr. S. LANARO, *Retorica e politica. Alle origini dell'Italia contemporanea*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 90-98.

4 GITT, *Su e giù per Livorno* cit., p. 5.



Figura 1. Monumento dei Quattro Mori, del Tacca, *Le cento città d'Italia*, *Supplemento mensile illustrato del Secolo*, 25 novembre 1887, p. 83

Corollario di quest'impostazione è il *surplus* assegnato alla monumentomania postunitaria di stampo nazional-patriottico nelle rappresentazioni visuali della città circolanti su diversi e molteplici supporti (periodici illustrati, stampe, cartoline, album), sia in presa diretta, sia in epoca giolittiana, quando i Savoia e Garibaldi non sono più visti come un'opzione politica, ma semplicemente come un'alternativa di stile o di temperamento risorgimentale. Al contrario, tracce dell'alterità fra esito regio e soluzione democratica del processo di unificazione – e quindi del *revival* di divisività indotto dalle statue che, a partire dagli anni Settanta, cominciano ad abitare piazze, vie e cimiteri della città – sono ancora rinvenibili nella dispensa delle «Cento Città d'Italia» del 1887, il cui testo introduttivo è, non a caso, affidato a Emilio Girardi, direttore dal 1871 al 1875 dell'«Eco del Tirreno», periodico radicale livornese vicino alla Fratellanza artigiana e a Francesco Domenico Guerrazzi, poi fondatore nel 1876 – con l'incoraggiamento di Garibaldi – dell'«Eco d'Italia» di Marsiglia e, infine, collaboratore di lungo corso del «Secolo» e della casa editrice Sonzogno⁵.

5 GIOLI, *La città e la sua immagine* cit., p. 75.

La doppia pagina di tavole iconografiche collocata al centro del fascicolo non assegna, infatti, alcun spazio alla monumentalistica granducale, a parte l'omaggio dovuto al blocco scultoreo secentesco di Ferdinando I de' Medici sovrastante i quattro mori incatenati, illustrato, tuttavia, da un'incisione dissacrante e tratta da una fotografia, che lo ritrae circondato da un crocicchio di persone noncuranti che gli girano le spalle e ne utilizzano «la base come seduta e la cancellata come appoggio» (fig. 1)⁶. Significativamente, le statue celebrative di esponenti della più recente dinastia lorenese sono del tutto ignorate dal punto di vista figurativo, quasi fatte oggetto simbolicamente di un episodio di iconoclastia mediatica analogo a quelli subiti materialmente dal monumento di Leopoldo II prima nel 1849 e poi fra 1865 e 1868. Dopo averlo coperto con un tendone nero nel febbraio 1849, al momento della fuga del sovrano dalla Toscana, il popolo minuto radicale nel maggio successivo aveva amputato le due braccia e danneggiato il naso della scultura di Paolo Emilio Demi, per il quale alla disperazione per la manomissione del suo capolavoro si era aggiunta l'amarrezza dell'esilio seguito al suo coinvolgimento nel governo e nella difesa della città nell'ultima fase dell'assedio austro-estense⁷. Nel 1865, dieci anni dopo che la statua di Demi era stata rimpiazzata da quella del più oscuro Emilio Santarelli e collocata nella medesima posizione di fronte a Ferdinando III in piazza dei Granduchi (ridenominata Carlo Alberto dopo l'unificazione), dal piedistallo furono rimosse le iscrizioni inneggianti all'opera riformatrice di Leopoldo II. Poi, secondo un modulo di iconoclastia moderata tipico dell'epigrafia risorgimentale di stampo liberale tendente a rimodellare e a sovrapporsi per accumulo all'esistente più che a cancellarlo, furono sostituite nel 1868 da due lapidi di ispirazione nazional-patriottica: l'una celebrante la decadenza della dinastia austro-lorenese proclamata nell'agosto 1859 dall'Assemblea nazionale toscana, l'altra commemorativa dei risultati del plebiscito di unione dell'11 e 12 marzo 1860⁸.

6 *Ivi*, p. 86.

7 F. BERTINI, *Risorgimento e paese reale. Riforme e rivoluzione a Livorno e in Toscana, 1830-1849*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 648.

8 M. MIRRI, *Epigrafi italiane moderne «murate nelle città»*, «Società e storia»,



Figura 2. Monumento Guerrazzi, Le cento città d'Italia, Supplemento mensile illustrato del Secolo, 25 novembre 1887, p. 82

Il fascicolo di Sonzognò del 1887 mette, invece, in risalto le due principali statue risorgimentali fino a quel momento erette in città: quella dedicata al conte Camillo Benso di Cavour nel 1871 e quella consacrata a Guerrazzi nel 1885. Ma non lo fa in modo neutro. L'immagine del monumento a Guerrazzi è animata dalla presenza di cittadini intenti ad ammirare i bassorilievi che narrano due episodi emblematici della sua avventura politica, lasciando apertamente trasparire un rapporto di connessione sentimentale fra lo scrittore-tribuno e la sua piccola patria livornese (fig. 2), mentre l'icona relativa al marmo di Cavour, fortemente tagliata in verticale e priva di figure umane di contorno, suggerisce una forte distanza fra lo statista piemontese e la città (fig. 3)⁹.

Il diverso trattamento mediatico ricevuto nella stessa pubblicazione dalle statue di queste due celebrità risorgimentali di diverso

100-101, 2003, pp. 447-448. La statua originale di Demi è stata ricollocata nel 1958 in piazza XX settembre.

⁹ GIOLI, *La città e la sua immagine* cit., pp. 85-87.

temperamento e colore politico mostra in modo esemplificativo come la vicenda dei monumenti post-unitari oltrepassi ampiamente la loro ubicazione di contesto in un dato tempo e in un dato luogo. A seguito del processo diffuso della ‘rimediazione’ tipico dei circuiti comunicativi del lungo Ottocento¹⁰, ogni statua può contribuire, infatti, alla scrittura di una molteplicità di storie virtuali a partire dagli immaginari che prendono forma da (e su) una varietà di palinsesti editoriali e visuali. Attraverso le stampe sciolte, così come tramite le cartoline postali, per mezzo sia delle riviste che delle dispense illustrate, la monumentalistica municipale si proietta su un palcoscenico più ampio e raggiunge un pubblico più largo, fungendo al contempo da vettore di identità civica e da segmento di un’*imagerie* nazionale in costruzione dall’*audience* stratificata ed estesa¹¹.

Sullo sfondo dei percorsi (e dei ricorsi) della statuomania sviluppata dai livornesi fra Otto e Novecento, questo intervento intende interrogarsi su forme, pratiche e ragioni del successo della mediatizzazione della monumentalistica in epoca liberale; un processo culturale che costituisce una pagina fondamentale, quanto inesplorata, della storia della comunicazione politica di massa nella penisola italiana.

10 G.L. FRUCI-A. PETRIZZO, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento*, in V. Fiorino-G.L. Fruci-A. Petrizzo (a cura), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, Pisa, ETS, 2013, p. 17.

11 K. BELGUM, *Displaying the Nation. A View of Nineteenth-Century Monuments through a Popular Magazine*, «Central European History», XXVI, 1993, 4, pp. 457-474; 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 XIX^e siècle*, in J.-F. Sirinelli-J.-Y. Mollier-F. Valloton (a cura di), *Culture de masse et culture médiatique*, Paris, PUF, 2006, pp. 125-143; EAD., *La monumentalità pubblica. Quale ricezione per il discorso politico nazionale nell'Italia di fine Ottocento?*, in P. Finelli-G.L. Fruci-V. Galimi (a cura di), *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 112-123; EAD., *Perché studiare (ancora) la monumentalità pubblica?*, in M. Tesoro (a cura di), *La memoria in piazza. Monumenti risorgimentali nelle città lombarde tra identità locale e nazionale*, Milano, Effigie, 2012, pp. 11- 24.



Figura 3. Monumento Cavour, *Le cento città d'Italia, Supplemento mensile illustrato del Secolo*, 25 novembre 1887, p. 83

2. Cavour (e i suoi fratelli): lito e fotografie di marmo

All'indomani della proclamazione del Regno d'Italia, la rivincita dei liberali moderati che dominano il Consiglio comunale di Livorno – con la breve parentesi di Guerrazzi alla guida del governo municipale in qualità di assessore anziano fra 1868 e 1869 – fino all'inizio degli anni Ottanta¹², non si rivolge soltanto verso le vestigia monumentali della passata dinastia granducale, costrette a convivere in permanenza con epigrafi che esaltano la fine del loro potere politico, ma anche e soprattutto contro la 'città rossa' del 1848-49 e la 'città volontaria' protagonista della mobilitazione garibaldina fra 1859 e 1867. In questo quadro *révanchiste* si colloca l'iniziativa

12 A. VOLPI, *Il periodo postunitario*, in F. Conti (a cura di), *La massoneria a Livorno. Dal Settecento alla Repubblica*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 220-221.

di erigere un monumento a Cavour, promossa subito dopo la sua scomparsa nel giugno 1861 e condotta a termine nel decimo anniversario della morte in occasione della festa dello Statuto del 1871, quando Livorno si affianca ad altre due città di tradizione repubblicana come Genova, dove la statua archetipica di Vincenzo Vela che ritrae lo statista seduto comodamente in atteggiamento meditativo è collocata nella Borsa Merci nel 1863, e Ancona, in cui il marmo del fiorentino Aristodemo Costoli che lo raffigura in piedi è inaugurato nel 1867¹³.

A differenza di questi due centri, come della capitale Firenze che affida nel 1869 all'alessandrino Augusto Rivalta il compito di rappresentare Cavour sprofondato in poltrona, secondo il modello di Vela debitore alle pose di una serie di ritratti lito e fotografici del tempo¹⁴, nel capoluogo labronico il programma di concorso è esplicitamente «diretto ai soli statuari livornesi»¹⁵ su deliberazione della seconda commissione per il monumento costituitasi nel 1863 sotto l'egida di alcune personalità dell'universo liberale costituzionale di solida tradizione risorgimentale, come Francesco Malenchini, presidente della Camera di Commercio ed Arti, e Michele Palli, fratello della poetessa-patriota di origini greche Angelica Palli Bartolomei¹⁶.

13 MUSEO VINCENZO VELA, *Tra 'Walhalla italiano' e 'Pantheon del Risorgimento'*: http://www.bundesmuseen.ch/museo_vela/00285/00327/00332/index.html?lang=it (consultato il 23-02-2015); V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal neoclassico al liberty*, Lodi, Edizioni Lofigraf, 1990, pp. 232-233.

14 M. Pizzo (a cura di), *Cavouriana. Immagini di Cavour dalle collezioni del Museo Centrale del Risorgimento*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2009, p. 3; S. BIETOLETTI-A. SCARLINO, *Firenze. Percorsi risorgimentali*, Firenze, Lucio Pugliese editore, 2010, p. 41; A. MAZZANTI, *L'Unità d'Italia. Testimonianze risorgimentali nei musei e nel territorio della Toscana*, Firenze, Regione Toscana, 2011, p. 43.

15 *Resoconto generale della Commissione rappresentante il Comitato promotore per il monumento Cavour in Livorno*, Livorno, F. Vigo, 1872, p. 4.

16 F. BERTINI, *Risorgimento e questione sociale. Lotta nazionale e formazione della politica a Livorno e in Toscana, 1849-1861*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 714; A. D'ALESSANDRO, *Vivere e rappresentare il Risorgimento. Storia di Angelice Palli Bartolomei, scrittrice e patriota del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2011.



Figura 4. Vincenzo Cerri, Statua di Gustavo Corridi, Livorno, giardino di Villa Fabricotti, 1868

Nel gennaio 1865 l'Accademia delle Belle Arti di Firenze, alla quale è demandata la decisione finale, si pronuncia a favore del bozzetto del livornese Vincenzo Cerri, allievo – come Rivalta – di Giovanni Duprè, apprezzandone in particolare la capacità «d'innestare la gravità statutaria col prosaico moderno costume»¹⁷. Ciononostante, gli undici membri della commissione giudicatrice, composta da figure di spicco dell'universo artistico del tempo, non di rado attive anche all'estero, quali l'architetto Antonio Corazzi, i pittori Cesare Mussini e Stefano Ussi, gli scultori Ulisse Cambi e Costoli, già autore del Cavour anconitano, evidenziano nel modello presentato un limite di somiglianza e invitano a porvi rimedio il vincitore del concorso. Il quale – ricevuta anche la commissione della statua di Gustavo Corridi, consigliere comunale e imprenditore modernizzante assassinato a coltellate nel febbraio 1867 in circostanze mai chiarite –

¹⁷ *Resoconto generale della Commissione rappresentante il Comitato promotore per il monumento Cavour cit., p. 6.*

sta diventando lo «scultore organico» delle *élites* liberali moderate cittadine¹⁸.



Figura 5. Incisione raffigurante il monumento a Cavour, pubblicata nel colophon di Resoconto generale della Commissione rappresentante il Comitato promotore per il monumento Cavour in Livorno, Livorno, F. Vigo, 1872

Accolti i consigli degli accademici fiorentini, Cerri riesce nell'operazione di conciliare monumentalità e contemporaneità, consegnando alla città una statua gigantesca di più di quattro metri e mezzo di altezza, ispirata alla poetica realista dell'eroismo della vita moderna, che mette in risalto la prosaicità dei gesti e dell'abbigliamento¹⁹. Lo statista è rappresentato a figura intera e in piedi, con la grossa testa e lo sguardo riflessivo leggermente inclinati verso il basso, mentre la mano sinistra infilata disinvoltamente nella tasca movimenta il pannello del lungo cappotto aperto sull'abito borghese e quella de-

18 Nel 1868, il marmo di travertino bianco del fratello del più noto matematico-editore Filippo Corridi è collocato nella cappella di Sant'Edoardo, eretta sul luogo dell'assassinio all'interno del cortile della distilleria di famiglia. Attualmente si trova nel giardino di Villa Fabbrocotti (fig. 4).

19 L. NOCHLIN, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo* (1971), Torino, Einaudi, 2003, pp. 99-101.

stra sorregge un cartiglio (fig. 5). Lo stile e la posa ricordano alcuni ritratti di Cavour ampiamente circolanti all'epoca, in particolare la *carte-de-visite* del marchese-fotografo dilettante Edoardo di Chanaz, diventato poi professionista con studio a Torino nel corso degli anni Settanta, e la litografia di Luigi Sivalli stampata da Cosimo Frassinetti a Parma fra 1859 e 1860 (figg. 6-7)²⁰.



Figura 6. Edoardo di Chanaz, Ritratto di Camillo Benso conte di Cavour in piedi, fotografia all'albumina in formato carte-de-visite, 1855 ca. (Collezione privata)



Figura 7. Luigi Sivalli, Camillo Benso conte di Cavour, Parma, Frassinetti, 1859-1860 ca. (Pinacoteca Reposs, Chiari, Brescia)

Il codice realistico e antiretorico di taglio lito-fotografico che scolpisce nel marmo immagini autorizzate e diffuse, istituendo un circuito intermediale virtuoso che va incontro all'orizzonte d'attesa del vasto e variegato pubblico nazionale-patriottico, contribuisce a spiegare la fortuna comunicativa della statuaria di epoca liberale, moltiplicata prima

²⁰ Pizzo (a cura di), *Cavouriana* cit., pp. 3-4.

dalle incisioni, vendute sciolte o inserite all'interno di pubblicazioni d'occasione promosse dai comitati promotori e distribuite in centinaia di copie (fig. 5), poi dalla 'rimediazione' delle riviste e delle dispense illustrate e dai formati tascabili delle cartoline postali²¹. Un osservatore d'eccezione come il poeta carducciano Giuseppe Levantini Pieroni – alias Ausonio Liberto – attesta in presa diretta la capacità emozionale e l'impatto visuale del Cavour di marmo livornese:

Guardatelo; egli sta dritto e atteggiato secondo la naturale consuetudine di lui. Il volto ha pieno, le spalle larghe, il torace ampio, indizi di complessione sanguigna; la fronte alta, spaziosa ed in guisa che con una linea tirata dal naso all'orecchio farebbe angolo retto, segno d'intelligenza diritta, penetrativa predominante; l'occhio tagliato al suo dolce, meditativo e perpetuo sorriso rivelatore di tempra che signoreggia gli avvenimenti che come onda gli passan davanti; serenità d'eroe che persuaso della bontà della causa non conosce difficoltà, e ogni impedimento fa riuscire ai suoi fini, perché è certo che presto o tardi avrà la vittoria. [...] Sia lode a te, o Cerri, che ce lo hai scolpito così²².

Di fatto, è come se il pubblico sapesse cosa aspettarsi e si trovasse di fronte a enormi fotografie di marmo, in un percorso circolare che va dalla ritrattistica, in particolare lito-fotografica, ma anche pittorica (a sua volta spesso 'rimediata' dalle stampe fotografiche di riproduzione), alla scultura e da lì nuovamente ai più diversificati palinsesti visuali.

Nondimeno, a fronte del successo della sua ricezione sia istantanea che mediatica, attestata *a contrario* anche dalla passione delle critiche di profilo politico-fisiognomico (come, nel caso specifico, dimostra la fulminante descrizione di «bel gelato di burro» pubblicata in prima pagina su «L'Eco del Tirreno» ancora a caldo proprio dal direttore Girardi)²³, l'erezione del monumento di Cavour, corredato sui lati del basamento quadrangolare dagli stemmi delle cento città d'Italia,

21 FRUCI-PETRIZZO, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento* cit., p. 16.

22 G. LEVANTINI PIERONI, *Monumento a Cammillo Benso Conte di Cavour*, Livorno, Tip. A.B. Zecchini, Livorno 1871, p. 2 (corsivi miei).

23 «L'Eco del Tirreno. Giornale indipendente», 7 aprile 1872.

incontra numerose resistenze politiche oltre che estetiche da parte dell'universo democratico. La statua pronta fin dal 1867 ed esposta al pubblico fiorentino nel corso del 1869, arriva a Livorno nell'ottobre di quello stesso anno²⁴, ma rimane precauzionalmente in deposito nei pressi della spezieria-farmacia di Pasquale Crecchi, luogo privilegiato della sociabilità liberale moderata di ascendenza risorgimentale che si riconosce nella *leadership* del deputato garibaldino Vincenzo Malenchini e, a partire dalla metà degli anni Settanta, entra apertamente in rotta di collisione con la Destra di derivazione lorenese rappresentata dal banchiere Pietro Bastogi e dall'imprenditore-possidente Federigo de Larderel, nominato senatore alla fine del 1870, e poi sindaco della città dall'aprile di quello stesso anno all'aprile del 1874²⁵. Riconquistata saldamente la guida del Comune da parte dei liberali moderati dopo il breve intermezzo radicale, il 4 giugno 1871 il monumento è, infine, inaugurato nell'omonima piazza, aperta nel punto esatto in cui si incontravano le mura di levante e quelle di ponente della vecchia fortificazione rinascimentale. Costato complessivamente circa 110 mila lire – di cui metà raccolte sia attraverso contribuzioni pubbliche e private sia tramite un sistema di tombole, metà versate dal Municipio – la statua è donata dal comitato alla città nel corso di una cerimonia svoltasi alla presenza del vice-presidente della Camera Francesco Restelli e del ministro Stefano Castagnola, responsabile dell'Agricoltura, Industria e Commercio e *ad interim* dei Lavori pubblici nel governo presieduto da Giovanni Lanza. La celebrazione si segnala per una sobrietà analoga a quella dell'iscrizione applicata, in lettere capitali, sulla facciata anteriore del piedistallo di Ugo Chiellini: *A CAMILLO BENSO CONTE DI CAVOUR I LIVORNESI NEL 1871*²⁶.

24 C. BRADLEY, *Cerri, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Treccani, 1980, p. 14.

25 V. CIONI, *Luoghi politici e vicende elettorali a Livorno, 1860-1880*, Tesi di Laurea in Storia contemporanea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1993-94, relatore F. ANDREUCCI, pp. 80-84, 108-110; *Livorno nell'Ottocento. Storia e immagini di una città nelle sue raccolte*, testi e scelta iconografica di U. CANESSA, Livorno, Archivio Storico Comunale, 2003, p. 135.

26 «Gazzetta Piemontese», 7 giugno 1871; *Resoconto generale della Commissione*

Da allora in avanti, i democratici reclamano l'innalzamento compensativo in quella stessa piazza di un monumento – segnatamente, dopo il settembre 1873, consacrato a Guerrazzi – che possa riscattare simbolicamente quello che essi ritengono un grave «affronto visuale» all'identità storica e politica dei livornesi²⁷. Per oltre un quindicennio, tuttavia, alla statuaria radicale è precluso l'ingresso in città. Anche per questo, la sinistra garibaldina e la costellazione democratico-repubblicana erigono a loro luogo della memoria i viali alberati del cimitero della Cigna e il famedio di Montenero, fuori dalle antiche mura rinascimentali.

3. L'altrove della memoria democratica: il cimitero della Cigna

Un grande quadrilatero della lunghezza di un 500 metri, largo 250, molto ben tenuto oggi in confronto di ciò che era per lo passato, con ampi viali a basse spalliere di bossolo, rose selvatiche, mazze di San Giuseppe, aiuole di fiori e file di cipressi a festoni d'edera. Biancheggiano in tutta la sua estensione *i marmorei sepolcri con busti, piccole statue, medaglioni, colonne e ritratti fotografici*²⁸.

Così, nella prima edizione del 1873 della sua *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Giuseppe Piombanti descrive il cimitero suburbano della Cigna, comunemente noto nel gergo popolare come «dei Lupi», dal nome della famiglia che possedeva una casa podereale sui terreni dove il camposanto fu costruito

rappresentante il Comitato promotore per il monumento Cavour cit., p. 22-23. Una scheda con le caratteristiche tecniche e l'immagine fotografica odierna di questo monumento, come degli altri oggetto di questo saggio, è consultabile nella sezione *Cataloghi speciali* della BIBLIOTECA LABRONICA DI LIVORNO: http://sdp.comune.livorno.it/opac/cataloghi_speciali/monumenti.html (consultato il 23-02-2015).

27 ARCHIVIO DI STATO DI LIVORNO (d'ora in poi ASLi), *Prefettura*, b. 211, fasc. *Monumenti ed oggetti d'arte*.

28 PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Prima edizione cit., p. 30 (corsivo mio).

per iniziativa delle autorità del napoleonico Regno d'Etruria dopo l'epidemia di febbre gialla dell'agosto 1804²⁹. «I marmorei sepolcri con busti, piccole statue, medaglioni, colonne e ritratti fotografici» di cui parla l'autore cominciano a popolare l'area cimiteriale all'indomani dell'Unità, in particolare dopo che Guerrazzi - il 20 agosto 1865 - lo consacra idealmente quale spazio simbolico e materiale della «sinistra plurale» cittadina, in occasione dell'inaugurazione del monumento sepolcrale dedicato dalla Fratellanza artigiana e dalla Società democratica al capopopolo Enrico Bartelloni, fucilato il 14 maggio 1849, e al facchino-patriota Francesco Chiusa, giustiziato il 26 maggio 1854³⁰. Dopo l'intervento del popolano mazzinian-garibaldino Oreste Franchini e dell'avvocato radicale Antonio Mangini, lo scrittore-tribuno provoca scene di autentica venerazione collettiva e la commozione dei numerosi astanti, fino allo svenimento di uno di essi, con un appassionato discorso violentemente antimoderato (e, in particolare, antiricasoliano) che rivendica all'universo democratico il merito esclusivo del processo di unificazione:

Dov'erano allora, e che facevano i Padri della Patria scappati fuori più tardi? O sotto terra ce[s]tivano, oppure servivano; non ei era pericolo, oh! No che tu incontrassi concorrenza sul mercato della Libertà; siccome allora vi si trovassero in copia corde non *cordoni*, forche, e non *croci*, noi altri soli lo frequentavamo. [...] Ora mettete a confronto di questo povero popolano i ricchi baroni di cui non profferisco il casato, perché io qui non ho acqua per isciacquarmi la bocca dopo averli nominati, e ditemi se essi non si abbiano proprio a salutare pastori della Patria; sì pastori in verità, dacché mungono, tosano, e vendono carne al macello: – se non che invece di carne di pecora è carne di popolo; ma come vedete la differenza non è grande – si tratta di due gambe di meno³¹.

29 S. INNESTI, *L'arte del silenzio. Architetture, monumenti e memorie nel cimitero comunale «La Cigna» di Livorno*, Livorno, Società per la cremazione, Comune di Livorno, 2003, pp. 9-11.

30 F. BERTINI, *Bartelloni, Enrico*, in M. Isnenghi-E. Cecchinato (a cura di), *Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*, Torino, UTET, 2008, p. 793.

31 *Cerimonia per la inaugurazione del monumento a Enrico Bartelloni ed a Francesco*



Figura 8. Statua di Giuseppe Mazzini, marmo bianco di Carrara, 1882
(Cimitero comunale della Cigna, Livorno)

Dopo la morte di Guerrazzi e la sua tumulazione – primo dei «democratici livornesi illustri» – nel famedio prospiciente il santuario di Montenero nel 1873³², il cimitero della Cigna conosce un ulteriore ampliamento che gli permette di avvicinarsi dalla fine degli anni Settanta al modello genovese del camposanto monumentale di Staglieno e di accogliere un'ampia varietà di soluzioni memoriali³³.

Chiusa. Discorso pronunciato da F.D. Guerrazzi, Livorno, Tip. la Minerva di B. Ortalli, 1865, pp. 8-9-10 (corsivi nel testo).

32 Lo seguono a fine secolo Carlo Bini (1895), Carlo Meyer (1897), Paolo Emilio Demi (1898); cfr. C. ADORNI, *Il famedio di Montenero e i suoi personaggi illustri*, Livorno, Ed. Il Quadrifoglio, 2011.

33 L. BRANCACCIO, *A egregie cose il forte animo accendono l'urne de' forti. Il cimitero della Cigna di Livorno*, in L. Dinelli (a cura di), *Il monumento sepolcrale di otto vittime degli Austriaci nel Cimitero della Cigna. Memoria e arte*, Livorno, Comune di Livorno, 2011, pp. 34-35.

Nel novembre 1878 il sarcofago coperto da un drappo con sopra una spada e il cappello garibaldino tra fronde di quercia, scolpito dall'ultrasessantenne Enrico Mirandoli per celebrare i livornesi caduti a Mentana; quattro anni dopo la statua anonima di piccole dimensioni, ma di taglio fotografico-realistico, dedicata dalla «Democrazia livornese» a Giuseppe Mazzini, raffigurato in piedi in atteggiamento meditativo, con la mano destra sotto il mento intenta a impugnare un pennino, mentre la sinistra sul fianco destro regge un libro (fig. 8)³⁴. Nel 1882, la presenza del kepi garibaldino contribuisce ad attualizzare anche il tripudio classico di serti di alloro, trombe, tamburi, spade, lance, baionette, frecce, confluite nell'obelisco in marmo bianco di Jacopo Sgarallino, opera di Lorenzo Gori, che completa nel 1888 la celebrazione del «romanzo familiare garibaldino» con il più sobrio, ma ugualmente classico busto del fratello Andrea Sgarallino, troneggiante fra squadre e compassi massonici all'apice di una piramide sepolcrale tronca³⁵.

Questi 'cenotafi illustri' si integrano alle numerose lapidi commemorative minori, contribuendo a creare un autentico pantheon della mobilitazione nazional-patriottica del popolo minuto livornese, esaltata di cippo in cippo dalle epigrafi dettate da Guerrazzi che eterna così il suo duplice ruolo di artefice dell'epopea narrativa risorgimentale e di sacerdote della religione della patria, sdoppiando la sua presenza virtuale fra Montenero e la Cigna³⁶.

Nel marzo 1879 la scoperta delle spoglie degli otto popolani fucilati dagli austriaci l'11 maggio 1849 presso il lazzaretto di San Jacopo, avvenuta casualmente durante i lavori di costruzione dell'Accademia navale, arricchisce rapidamente il mausoleo laico e democratico dei

34 F. FERRERO, *L'indipendenza e l'Unità d'Italia in cento epigrafi e monumenti livornese*, «Rivista di Livorno», X, 1960, 1-2, pp. 43-44, 49-50.

35 INNESTI, *L'arte del silenzio* cit., p. 46; R. RAGIONIERI, *Garibaldi a Livorno. Quando gli Sgarallino vestivano la camicia rossa*, Livorno, Il Tirreno - Debatte editore, 2011, pp. 20-22, 24-27.

36 INNESTI, *L'arte del silenzio* cit., pp. 61-63; L. BERNARDINI, *Le epigrafi di Francesco Domenico Guerrazzi*, in L. Dinelli-L. Bernardini (a cura di), *Francesco Domenico Guerrazzi tra letteratura, politica e storia*, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2007, pp. 339-389.

livornesi del suo monumento artisticamente più impegnativo e di maggiore impatto emozionale, e non a caso mediatizzato e ‘rimediato’ contemporaneamente alla sua inaugurazione avvenuta l’11 maggio 1881. Nell’aprile 1879 Andrea Sgarallino chiede a nome della Società dei reduci dalla patrie battaglie, di cui è presidente, di poter trasferire alla Cigna le «infelici vittime della prepotenza straniera» allo scopo di assicurare loro una sepoltura celebrativa accanto agli «altri martiri della patria»³⁷. La Giunta comunale, guidata dal liberale moderato Ottorino Giera in corso di avvicinamento alla Sinistra progressista di Agostino Depretis, fornisce rapidamente il proprio benestare all’inumazione e offre gratuitamente una porzione di terreno nel viale principale vicino al ricordo funebre dei Caduti di Mentana, ma non s’impegna finanziariamente se non per i lavori di muratura della tomba. Si apre pertanto una sottoscrizione popolare che raccoglie più di 2 mila lire e consente alla Società dei reduci di affidare nel corso del 1880, previo concorso ed esposizione pubblica dei bozzetti nell’ex Palazzo Reale, l’esecuzione del monumento a Gori, appena rientrato in città da Firenze, dove ha studiato all’Accademica di Belle Arti e aperto un proprio studio privato, ma soprattutto instaurato legami amicali, artistici e politici duraturi con esponenti dell’universo scapigliato e macchiaiolo quali Renato Fucini, Telemaco Signorini, Diego Martelli, Plinio Nomellini e Giovanni Fattori.

La sua poetica, per inclinazione e formazione verista, risponde pienamente all’orizzonte d’attesa della committenza che ne loda il risultato sia per l’ideazione «con mente calda d’affetto», sia per l’esecuzione «con maestra mano»³⁸. Il monumento, giudicato in presa diretta «assai bello» dal variegato pubblico convenuto per lo scoprimento sia da Pisa che da Livorno³⁹, raffigura un «giovane figlio del

37 Istanza del 14 aprile 1879 al Municipio di Livorno, cit. in L. DINELLI, *Il monumento sepolcrale di otto vittime degli Austriaci durante la difesa di Livorno del 1849 e Lorenzo Gori*, in Ead. (a cura di), *Il monumento sepolcrale di otto vittime degli Austriaci nel Cimitero della Cigna* cit., p. 25.

38 *Manifesto della Società dei Reduci*, firmato da Andrea Sgarallino e datato 4 maggio 1881, in *Cronaca della città*, «Gazzetta Livornese», 6 maggio 1881.

39 *Cronaca della città*, «Gazzetta Livornese», 12 maggio 1881.

lavoro, che muore col moschetto in pugno, dopo avere sfolgorati sulle barricate gli esosi nemici d'Italia»⁴⁰. La scena che si presenta agli astanti è di grande effetto: al di sopra di un basamento, il popolano trafitto è accasciato a terra con lo sguardo perso nel vuoto, la mano sinistra che trattiene ancora fra le dita la canna del fucile, mentre la sinistra coperta di bende si appoggia al terreno roccioso, dove giace «lo stemma civico volutamente incompleto e sbreccato a ricordare le ferite sofferte dalla città durante la resistenza all'assedio»⁴¹.



Figura 9. Gennaro Amato, Monumento eretto nel Cimitero comunale di Livorno ai Caduti in quella eroica difesa, litografia, «L'Epoca. Giornale politico letterario illustrato», 11-12 maggio 1881

Quello stesso giorno lo spettacolo tragico e commovente del patriota morente è offerto in visione, nella *planche* di prima pagina, ai lettori del quotidiano illustrato radicale «L'Epoca» di Genova, uno

40 *Manifesto della Società dei Reduci* cit.

41 DINELLI, *Il monumento sepolcrale di otto vittime deli Austriaci durante la difesa di Livorno del 1849* cit., p. 26.

dei periodici italiani tecnicamente più all'avanguardia e capace di raggiungere una tiratura media oscillante fra le 25 e le 35 mila copie (fig. 9)⁴². La firma è della matita di Gennaro Amato, autore napoletano avviato verso una brillante carriera che lo porterà a diventare il principale illustratore della saga dei pirati della Malesia di Emilio Salgari, e quindi il primo ideatore dell'immagine di Sandokan, oltre che a lavorare come inviato delle principali riviste illustrate europee («L'Illustration» di Parigi, «The Illustrated London News» e «The Graphic» di Londra)⁴³. Pubblicata da un pioniere dell'editoria risorgimentale come Lodovico Lavagnino, «L'Epoca» ha il suo punto di forza nelle copertine figurate che, nelle intenzioni della redazione, hanno lo scopo di catturare la curiosità dei lettori anche più distratti; l'ampia copertura riservata sia ai monumenti patriottici che vanno popolando piazze, vie, giardini e cimiteri, sia alle manifestazioni e alle feste che ne accompagnano e seguono l'inaugurazione rientra pertanto in una mirata strategia di mercato commisurata su un'*audience* avida di immagini e *réportages* relativi a simili eventi memoriali⁴⁴. Anche gli artisti si avvantaggiano della mediatizzazione e 'rimediazione' delle loro opere, e non a caso, dopo il primo lavoro alla Cigna, Gori si afferma rapidamente come lo scultore 'organico' della democrazia livornese fino ad essere ammesso allo spazio monumentale urbano e incaricato, sbaragliando un'agguerrita e autorevole concorrenza nazionale, della creazione della statua di Guerrazzi.

4. Il compromesso della memoria: la statua di Guerrazzi

Il concorso per la scelta del bozzetto del monumento allo scrittore-patriota si colloca nel contesto dell'accelerazione impressa alla vita politica cittadina dalla nomina a sindaco del radicale costitu-

42 Ringrazio Laura Dinelli per avermi segnalato e fornito una copia digitale di quest'immagine.

43 P. PALLOTTINO, *D'Amato (Amato), Gennaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma, Treccani, 1986, pp. 293-294.

44 M. MILAN, *La tipografia Lavagnino e L'Epoca, quotidiano illustrato della democrazia genovese, 1877-1893*, «La Berio. Rivista semestrale di storia locale e di informazioni bibliografiche», XXXVIII, 1998, 1, pp. 43-71.

zionale Piero Donnini nel dicembre 1881. La procedura di valutazione si svolge in due tappe nell'estate 1882 sulla base di quarantacinque proposte, esposte pubblicamente al Teatro Goldoni. In prima istanza, la commissione artistica, di cui fanno parte anche scultori di lungo corso come Pio Fedi e Lot Torelli, seleziona i tre artisti che hanno effigiato Guerrazzi seduto: insieme a Gori, Urbano Lucchesi, monopolizzatore delle commesse risorgimentali a Lucca, e il giovane e promettente palermitano Ettore Ximenes. La decisione finale è, invece, demandata a una commissione più politica, integrata sia da personalità indicate dal comitato promotore, sia dal sindaco Donnini e da alcuni assessori della sua giunta, fra i quali il progressista Olinto Fernandez, che gli succede alla guida della città e presiede all'inaugurazione del monumento avvenuta il 17 maggio 1885, in piazza del Picchetto intitolata per l'occasione a Guerrazzi.

Il lungo e tortuoso percorso che conduce alla realizzazione del memoriale di pietra si caratterizza per il duplice profilo pubblico e privato del comitato promotore, presieduto inizialmente dall'avvocato-letterato radicale Antonio Mangini, strettamente legato sia professionalmente che politicamente a Guerrazzi. Egli ne favorisce la formazione subito dopo la morte dell'amico, alla fine di settembre del 1873, facendo approvare dal Consiglio comunale un finanziamento di 10 mila lire nella sua qualità di membro della giunta moderato-democratica di conciliazione presieduta da Federigo de Larderel⁴⁵. A metà novembre, al comitato municipale si unisce quello fondato autonomamente dalle associazioni popolari, dopo che il 5 ottobre 1873 nel comizio convocato al Teatro Goldoni per agevolare le sottoscrizioni fra le classi meno agiate, alcune personalità, fra cui i notabili democratico-massonici Carlo Meyer e Aristide Provenzal, sono indicate ufficialmente come referenti dell'universo radicale nel nuovo comitato allargato. La partecipazione attiva del mondo artigiano-operaio cittadino che organizza rappresentazioni teatrali

45 A. GAUDIO, *Massoneria e scuola a Livorno dall'Unità all'avvento del fascismo*, «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», XI, 2004, pp. 126-130.

e spettacoli di autofinanziamento, rifiutando programmaticamente per motivi etico-politici il ricorso alle tombole a cui avevano ampiamente attinto i liberali moderati per il monumento a Cavour, rappresenta un altro punto caratterizzante il processo di mobilitazione politica e sociale attivato dall'obiettivo di tributare un omaggio di marmo a Guerrazzi⁴⁶. Dopo varie vicissitudini e contrasti nella seconda metà degli anni Settanta con la giunta del medico Andrea Giovannetti, nominato sindaco dopo la netta vittoria conseguita alle elezioni municipali del febbraio 1877 dalla lista dell'Associazione costituzionale⁴⁷, il comitato raggiunge il suo assetto definitivo nella primavera del 1882 attraverso una scelta di continuità familiare e politica che conduce all'assegnazione della carica di presidente all'avvocato Adolfo Mangini, figlio di Antonio e assessore della giunta Donnini, promotore del concorso molto partecipato che premia Gori alla fine di una combattuta selezione che attira in presa diretta l'attenzione della nascente rivista «Arte e Storia», fondata da Guido Carocci a Firenze nel giugno 1882⁴⁸.

La statua in marmo di grandi dimensioni consegnata da Gori nella primavera del 1884 costituisce un compromesso politico-scultoreo, in linea con l'immaginario della Sinistra costituzionale al potere a livello sia nazionale che cittadino. La scelta preliminare a favore di una figurazione del personaggio seduto indica programmaticamente che è lo scrittore patriota a essere celebrato, non il tribuno popolare e l'uomo politico del lungo Quarantotto. Guerrazzi è (rap)presentato assiso in poltrona, meditabondo, il braccio sinistro appoggiato allo schienale di legno e l'altro piegato verso il petto, con nella mano destra una penna, secondo uno schema visuale che ricalca il ritratto in formato *carte-de-visite* distribuito dai Fratelli Alinari, dove la

46 *Comitato municipale per la erezione di un monumento in Livorno a F. D. Guerrazzi. Relazione della gestione e rendimento di conti 1873-1885*, Livorno, coi tipi di B. Ortalli, 1885, pp. 4-6.

47 CIONI, *Luoghi politici e vicende elettorali a Livorno, 1860-1880* cit., pp. 36-38.

48 *Lucca, Pisa, Livorno e province negli articoli e nelle cronache di «Arte e Storia» (1882-1916)*, Lucca, Editrice Izzo, 1989, p. 276.

sineddoche dell'impegno intellettuale è simboleggiata da un libro socchiuso anziché da un calamo (fig. 10)⁴⁹.



Figura 10. Francesco Domenico Guerrazzi, fotografia all'albumina in formato carte-de-visite, Firenze, Fratelli Alinari, seconda metà XIX secolo (Collezione privata)

La narrazione della vita politica di Guerrazzi non è, tuttavia, cancellata, ma affidata sinteticamente a due bassorilievi bronzei montati ai lati del piedistallo in marmo. L'uno illustra un luogo tipico dell'iconografia risorgimentale: il carcere, precisamente il periodo di prigionia al forte Falcone di Portoferraio nel 1833. L'altro visualizza un evento cardine della tradizione rivoluzionaria democratica, annunciato l'8 febbraio 1849 al popolo di Livorno in presa diretta da Mazzini appena sbarcato da Marsiglia: la proclamazione del governo provvisorio sotto la loggia dell'Orcagna a Firenze.

49 Peraltro, anche ai piedi della statua giacciono dei libri affastellati uno sopra l'altro; cfr. L. TOMMASINI, *La costruzione dell'immagine fotografica dell'Italia unita, fra pubblico e privato: i grandi fotografi editori del XIX secolo*, in A. Ragusa (a cura di), *La nazione allo specchio. Il bene culturale nell'Italia unita*, Manduria-Roma-Bari, Lacaia, 2012, pp. 203-213.

Giuseppe Chiarini, letterato carducciano e oratore ufficiale scelto dalla giunta comunale, precisa l'immagine suggerita dal monumento presentando Guerrazzi come un «milite della penna», appartenente a una generazione i cui libri «erano azioni, azioni audaci, forti, magnanime»⁵⁰. Il discorso si rivela un'ampia spiegazione pubblica delle scelte politico-iconografiche del comitato promotore interpretate stilisticamente dallo scultore Gori, e culmina nell'esaltazione della figura del 'letterato in azione':

Se il Mazzini fu l'apostolo, il Guerrazzi fu il soldato più ardimentoso e più strenuo del Risorgimento italiano. Benché avesse preso la via degli studi, egli si sentiva nato alle armi, lo dice da sé: perciò trattò come armi gli studi, e dopo aver finito l'*Assedio di Firenze*, scriveva: «Non avendo potuto combattere una battaglia, ho composto questo libro»⁵¹.

L'insistenza sul carattere performativo della letteratura si configura altresì come una risposta preventiva alle contestazioni mosse all'intero «momento monumentale» guerrazziano dalla Sinistra repubblicana e socialista, che diserta con le sue reti associative artigiano-popolari e laico-massoniche la cerimonia di inaugurazione del 17 maggio e organizza per il 29 giugno 1885 – in anticipo di un giorno sull'anniversario del moto insurrezionale del 1857 – un grande corteo alternativo concluso con un comizio all'arena Garibaldi. Qui, di fronte alle rappresentanze di associazioni politiche e operaie provenienti da tutta la penisola, l'avvocato radical-socialista Giuseppe Barbanti Brodano esalta in nome del diritto plebiscitario risorgimentale un Guerrazzi paladino della democrazia popolare fondata sul suffragio universale e preconizzatore degli Stati Uniti d'Europa⁵².

50 G. CHIARINI, *Nella inaugurazione del monumento a F.D. Guerrazzi in Livorno. Discorso*, Livorno, F. Vigo, 1885, p. 4.

51 *Ivi*, p. 7.

52 *Cronaca della Città*, «Gazzetta Livornese», 30 giugno 1885. Il discorso di Barbanti Brodano è ripubblicato in occasione del centenario della nascita di Guerrazzi per iniziativa dei partiti popolari livornesi (PR, PRI, PSI); cfr. G. BARBANTI BRODANO, *Il discorso inaugurale del monumento a Francesco Domenico Guerrazzi in Livorno profferito all'Arena Garibaldi per incarico della*

La defezione dell'Estrema non impedisce la riuscita della giornata d'inaugurazione, trasformata dalle autorità municipali in una «festa della città», secondo una dinamica di costruzione dell'evento – sospeso fra memoria, politica e *loisir* – che si va affermando in quei decenni e che la penna di un *reporter* d'eccezione come Augusto Vittorio Vecchi, alias Jack La Bolina, figlio del garibaldino Candido Augusto e professore di Storia all'Accademia navale di Livorno, non manca di tratteggiare brillantemente in poche righe:

Via Grande è tutta messa a festoni di mortella e ad archi di verde d'onde pendono bandiere per il giorno e lampanini per la illuminazione della sera; dalle finestre: drappi; un bel sole lumeggia uomini e case. In piazza Guerrazzi all'estremità di via Grande la statua è ancora coperta dal lenzuolo consueto, ai lati due palchi cui sottostanno filari di seggiole. Molta gente nelle vie circostanti e sulla piazza fin dalle 9 ½, alle 10 tutte le autorità e gli ospiti sono nei palchi⁵³.

Il clima di attesa per lo scoprimento del monumento è un tema privilegiato delle cronache giornalistiche, che restituiscono efficacemente la materialità del rapporto visuale che gli spettatori del tempo instaurano con le immagini realistiche delle celebrità di marmo del costruendo pantheon risorgimentale:

Allorché tutti hanno preso posto e mentre si sta per scoprire la statua di Guerrazzi, regna silenzio profondo e tutti gli sguardi si sono rivolti al monumento. Caduta la tela che copriva il monumento, si è udito un lungo applauso. [...] Gli sguardi di tutti erano rivolti al monumento e potevano dirsi felici coloro che, più vicini, potevano veder distintamente le sembianze di quel grande che fu F. D. Guerrazzi⁵⁴.

Di conseguenza, le stampe lito e fotografiche delle nuove effigi pietrificate diventano un *gadget* indispensabile della statuomania tardot-

Democrazia Italiana, Livorno, Meucci, 1904.

53 JACK LA BOLINA, *Il monumento a F. D. Guerrazzi*, «Gazzetta Piemontese», 18 maggio 1885.

54 *Cronaca della Città. La festa d'ieri*, «Gazzetta Livornese», 18 maggio 1885.

tocentesca e, di conseguenza, un prodotto tipico del mercato editoriale legato agli eventi memoriali. Della pubblicazione e diffusione di questi manufatti visuali, che rievocano la celebrazione oltre che i personaggi celebrati, si occupano non di rado gli stessi comitati, come nel caso del *Ricordo della inaugurazione del monumento a F.D. Guerrazzi*, tocco in penna di Massimo Mazzanti stampato in cinquecento copie dallo studio foto-litografico di Riccardo Marzocchini, figlio di Giuseppe, pioniere della dagherrotipia e attivo a Livorno fin dal 1843 (fig. 11)⁵⁵.



Figura 11. Ricordo della inaugurazione del monumento a F.-D. Guerrazzi, Livorno, Foto-litografia R. Marzocchini, 1885 (Biblioteca Labronica, Livorno)

Quest'incisione è un tipico *collage* iconografico e testuale costruito per accumulo, in cui confluiscono le immagini della statua e dei bassorilievi, i nomi dei membri del comitato promotore, i titoli e le illustrazioni delle opere di Guerrazzi, il medaglione che lo raffigura

55 Comitato municipale per la erezione di un monumento in Livorno a F. D. Guerrazzi cit., p. 23; cfr. M. MASIERI NIDER, *I Marzocchini tra fotografia e politica*, «Fotologia», IX, 1988, pp. 14-19; S. COPPA, *Fotografia e fotografi dell'Ottocento a Livorno*, Livorno, Quaderni della Labronica, 1996, p. 10.

con la pelliccia siberiana, secondo il modello del *portrait* litografico di Antonio Masutti pubblicato a Torino dai fratelli Doyen e del dipinto a olio portato a termine nel 1874 dal pittore ticinese Antonio Ciseri, già ritrattista di Cavour⁵⁶. In occasione della festa memoriale, Aristide Provenzal, membro del comitato promotore, cura altresì una raccolta di *Sentenze e pensieri* di Guerrazzi, corredandone immancabilmente il *colophon* con la litografia della statua⁵⁷.

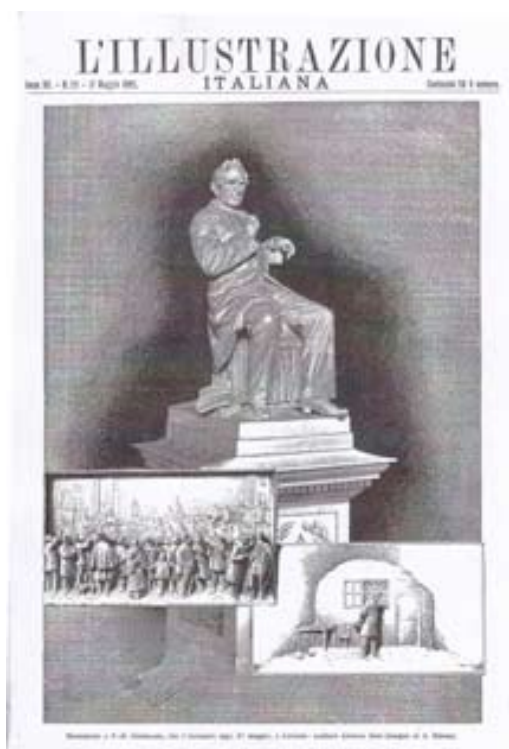


Figura 12. Monumento a F.-D. Guerrazzi, che s'inaugura oggi, 17 maggio, a Livorno: scultore Lorenzo Gori (disegno di A. Balena), «L'Illustrazione Italiana», 17 maggio 1885

«L'Illustrazione Italiana», tuttavia, batte gli altri media sul tempo e proprio il 17 maggio 1885 pubblica in copertina un disegno che presenta in anteprima ai lettori dell'intera penisola il monumento, mentre all'interno un articolo annuncia il programma dell'evento-

56 E. SPALLETTI, *Ciseri, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma, Treccani, 1982, pp. 12-16. Il quadro è conservato presso la GALLERIA D'ARTE MODERNA DI FIRENZE.

57 F.D. GUERRAZZI, *Sentenze e pensieri raccolti e pubblicati per ordine cronologico da Aristide Provenzal*, Livorno, Vigo, 1885.

inaugurazione (fig. 12)⁵⁸. Autore della *planche* di prima pagina è il giovane pittore-illustratore livornese Antonio Balena, che continua anche negli anni successivi a veicolare per il grande pubblico nazionale le icone (e i rituali) della monumentomania labronica, a partire dalla diarchia visiva rappresentata dal marmo di Giuseppe Garibaldi del 1889 e dal bronzo di Vittorio Emanuele II del 1892.

5. Villeggiatura e monumenti

Le inaugurazioni delle statue di Garibaldi e Vittorio Emanuele II costituiscono degli autentici *happenings* memorial-ludico-politici capaci di attirare spettatori e curiosi del costruendo «turismo monumentale» provenienti da tutta Italia, anche grazie a un disegno mirato che fissa i due eventi alla fine dell'estate come appendice della stagione balneare di villeggiatura delle *élites* aristocratico-borghesi, precisamente il 25 agosto 1889 e il 28 agosto 1892. Queste forme di *edutainment* sono precedute, accompagnate e seguite da un'apposita strategia comunicativa, che non si limita a veicolare l'immagine del monumento e a raccontare la cerimonia di scoprimento, ma si focalizza anche sulle molteplici iniziative ricreativo-sportive di corredo e sulla figura dell'autore delle sculture; in entrambi i casi, uno dei più in vista e sperimentati artisti del tempo: Augusto Rivalta, preferito nel corso del 1883 all'onnipresente Ettore Ximenes dalle rispettive commissioni giudicatrici artistico-politiche che lavorano in concorrenza collaborante, dal momento che i loro membri appartengono in un quadro di «connubio statuario» sia alla Destra che alla Sinistra liberale. Il comitato Garibaldi sceglie, infatti, di affidare privatamente l'incarico allo scultore alessandrino dopo l'esito del concorso lanciato dal comitato Vittorio Emanuele che loda il bozzetto di Rivalta come «molto vero e naturale»⁵⁹.

A differenza dei monumenti di Cavour e Guerrazzi, molto più forte e propulsivo è l'investimento finanziario delle istituzioni locali oltre che dell'universo commerciale-bancario cittadino. Per le cele-

58 *Monumento Guerrazzi in Livorno*, «L'Illustrazione Italiana», 17 maggio 1885, p. 306.

59 *Lucca, Pisa, Livorno e province negli articoli e nelle cronache di «Arte e Storia»* cit., p. 278.

brazioni di pietra di Garibaldi e Vittorio Emanuele II, il Consiglio comunale stanziava rispettivamente 30 e 60 mila lire, l'Assemblea provinciale 6 e 12 mila lire; la Camera di Commercio 2 mila lire per l'uno e la Cassa di Risparmio 5 mila per l'altro⁶⁰. Inoltre, ai festeggiamenti sono preposti degli appositi comitati incaricati di avviare sottoscrizioni supplementari e disgiunte da quelle per l'erezione dei monumenti. Nell'organizzazione e nell'implementazione in chiave spettacolare di entrambi gli eventi un ruolo decisivo è giocato dal sindaco crispino-progressista Nicola Costella, che li trasforma in vettori di un'interpretazione conciliatorista del processo di unificazione e in vetrine della sua lunga e controversa esperienza politico-amministrativa, caratterizzata dalla realizzazione di ambiziosi programmi di modernizzazione urbana e di sviluppo economico-sociale, finanziati spericolatamente attraverso il ricorso al *deficit spending*, e quindi soggetti tanto ad ampio consenso quanto a opposizioni irriducibili⁶¹.

5.1. Anita e i due generali

Nel 1889 l'appuntamento monumentale garibaldino è annunciato diverse settimane prima tramite un manifesto che circola ampiamente al di fuori della Toscana, anche allo scopo di pubblicizzare le agevolazioni ferroviarie disponibili per le associazioni che intendano partecipare ai tre giorni di manifestazioni⁶². All'indomani dell'inau-

60 Nel complesso, le somme raccolte sono di 65 mila lire per Garibaldi e di 155 mila lire per Vittorio Emanuele; cfr. L. REMAGGI, *Resoconto della sottoscrizione pel monumento inalzato in Livorno al Re Vittorio Emanuele II*, Livorno, Stab. Tipo-lit. di Gius. Meucci, 1893, p. 9; M. SANACORE, *Religione clericale e anticlericalismo religioso. Il monumentalismo postrisorgimentale e le statue di Livorno a Garibaldi*, in P.F. Giorgetti (a cura di), *Garibaldi: visione nazionale e prospettiva internazionale*, Pisa, ETS, 2008, p. 220.

61 N. BADALONI, *La lotta politica a Livorno tra il 1880 e il 1900*, «Bollettino storico livornese», n.s., I, 1951, 3, pp. 144-164; M. FREDIANI, *Vita politica e amministrativa a Livorno nell'età della Sinistra*, Tesi di Laurea in Storia contemporanea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1975-76, relatore G. CANDELORO, pp. 62-64; 86-90; 102-105; R. CECCHINI, *Il potere politico a Livorno. Cronache elettorali dal 1881 al fascismo*, Livorno, Editrice Nuova Fortezza, 1993, pp. 45-47; 66-69; 72-76.

62 *Garibaldi e Livorno*, Livorno, Biblioteca Labronica, 1983, p. 75.

gurazione, la statua è 'rimediata' a livello nazionale dall'appena inaugurata rivista satirica fiorentina «Il Vero Monello» del radical-socialista Augusto Novelli nonché dalla copertina del quotidiano «L'Epoca», che si affida a uno degli ultimi disegni dell'ultrasettantenne Nicola Sanesi per illustrare Garibaldi abbigliato, secondo l'iconografia autorizzata di quadri e fotografie ricorrente anche in molti monumenti coevi, con il *poncho* e il berretto in panno senza falde e visiera, mentre in piedi con una gamba appoggiata su un piccolo scoglio è intento a vigilare l'imbarco dei Mille (figg. 13-14)⁶³. Inizialmente, il marmo era stato concepito per essere posto realisticamente davanti al mare in piazza Bellavista con un'alta base naturale, ma il comitato aveva poi preferito una collocazione più centrale, deliberando per piazza Rangoni, ridenominata Garibaldi per l'occasione.



Figura 13. Il monumento di Garibaldi a Livorno, «L'Epoca», 25-26 agosto 1889



Figura 14. Monumento a G. Garibaldi, inaugurato in Livorno il 25 agosto 1889, Galleria del «Vero Monello», Firenze (Biblioteca Labronica, Livorno)

63 *Garibaldi. Iconografia tra Italia e Americhe*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 132-139; 154-157.



Figura 15. Inaugurazione del monumento a Garibaldi in Livorno, «L'Epoca», agosto 1889

Fin dalla vigilia dell'inaugurazione, le cronache attestano concordemente il grande successo della strategia volta ad attrarre pubblico da fuori provincia. «Nella giornata di ieri arrivarono moltissime persone da Roma, da Firenze, Bologna, Genova, Torino, Milano, Lucca, Pisa. Altri numerosi arrivi si attendono per oggi»⁶⁴ si legge nell'apposita rubrica *Arrivi* inaugurata dalla «Gazzetta livornese» di Giuseppe Bandi, scrittore garibaldino di orientamento liberale moderato, direttore-proprietario anche del «Telegrafo» e membro attivo del comitato promotore fin dalla sua fondazione nell'estate 1882. «Già molti quartieri della città sono pavesati, e offrono un magnifico colpo d'occhio. La città è popolatissima di forestieri»⁶⁵ scrive il *reporter* dell'«Epoca», che copre l'evento con numerose corrispondenze e

64 *Cronaca della Città. Per le feste di Garibaldi. Arrivi*, «Gazzetta Livornese», 25 agosto 1889.

65 *Livorno. Onoranze a Garibaldi*, «L'Epoca», 24-25 agosto 1889. Ringrazio Claudio Riso e Gianna Valsuani per la gentilezza con cui hanno agevolato le mie ricerche relative al quotidiano «L'Epoca», conservato presso la BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI GENOVA.

dedica una tavola a pagina intera alla cerimonia ufficiale. Antonio Balena descrive perfettamente gerarchie e architetture della celebrazione istituzionale facendo risaltare, da sinistra a destra, il palco delle autorità locali e nazionali, le camice rosse schierate a guardia del monumento e circondate da carabinieri e soldati intenti a vigilare sull'ordine pubblico, e quindi anche sulle centinaia di associazioni politiche, operaio-artigiane, massoniche, reducistiche e mutualistiche presenti, di cui non si intravede che una parte, sintetizzata dai loro stendardi al vento (fig. 15).

La «festa essenzialmente popolare»⁶⁶ auspicata dalla Fratellanza artigiana nel manifesto pubblicato per sollecitare la mobilitazione delle classi minute cittadine ha per scenario i quartieri che fanno a gara in decorazioni e numeri spettacolari, configurando un autentico «carnevale garibaldino» di luci, suoni e immagini colorate in movimento. In particolare, la Venezia, dove le donne «indossano quasi tutte camicette rosse»⁶⁷, svolge un ruolo di *great attractive place*, sia per i visitatori che per i media:

Non si esagera dicendo che non meno di ventimila persone si affollarono per più ore lunedì sera nel quartiere della Venezia, attratte dall'annuncio che vi si sarebbe, in modo speciale, solennizzata la festa dell'Eroe. In fatti, que' generosi popolani mantennero egregiamente le loro promesse. La illuminazione, splendida per sfarzo, per la varietà dei lumi e delle fiaccole, e la immensa profusione di addobbi di ogni genere, disposti col massimo buon gusto, formavano un insieme fantastico, brillante, meraviglioso.

Il grande arco trionfale all'entrata di via della Venezia destava l'ammirazione generale. Piacque immensamente il dipinto a olio del nostro Plinio Nomellini, rappresentante il generale Garibaldi a cavallo. Parecchi intelligenti lo hanno giudicato lavoro pregevole, che attesta dei buoni studii e del non comune ingegno del giovane artista: il quale vinse non ha guari il premio dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. [...] Ammiratissime

66 *Il monumento a Garibaldi a Livorno*, «L'Epoca», 21-22 agosto 1889.

67 *Il monumento a Garibaldi a Livorno*, «Gazzetta Piemontese», 26-27 agosto 1889.

pure le finestre della sede del Comitato. Erano coperte con velabri trasparenti coi ritratti di Anita e di Giuseppe Garibaldi, disegnati dal Salvatori ed eseguiti da Antonio e Pilade Liperini. Fu un bel momento quello in cui gli studenti di Pisa fattisi attorno al monumento di Anita accesero fuochi di bengala di vari colori⁶⁸.



Figura 16. Fotografia della statua in gesso di Anita Garibaldi, opera di Carlo Salvatori, 1889, G. Galletti, Livorno per Garibaldi, 1882-1889, «Liburni Civitas», V, 3, 1932, p. 217

Oltre che alle prime prove garibaldine del giovane Nomellini⁶⁹, la corrispondenza fa riferimento a un «evento nell'evento» di cui è teatro il quartiere veneziano in concomitanza concorrente con l'inau-

68 *Cronaca della Città. Le feste per Garibaldi*, «Gazzetta Livornese», 28 agosto 1889.

69 E.B. NOMELLINI, *Plinio Nomellini e Giuseppe Garibaldi, un lungo cammino*, in F. Ragazzi (a cura di), *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento*, Genova, De Ferrari & Devega, 2005, pp. 39-43.

gurazione del monumento ufficiale di piazza Rangoni: la posa di un statua in gesso di Ana Maria Ribeiro da Silva, conosciuta come Anita Garibaldi, davanti alla chiesa della Crocetta, in sostituzione di quella raffigurante il generale in camicia rossa intento a scrutare i suoi volontari impegnati in battaglia, realizzata per conto del comitato popolare per le onoranze a Garibaldi dallo scultore livornese di origini francesi Ermenegildo Bois e in quella sede collocata su un piedistallo provvisorio di legno fino a quando la giunta municipale non l'aveva fatta rimuovere perché considerata divisiva della memoria risorgimentale⁷⁰.

La statua di Anita, opera di Carlo Salvatori, celebra un'amazzone guerriera con i capelli sciolti e la spada in pugno (fig. 16); un soggetto stravagante rispetto agli schemi rigidamente maschilisti della monumentalistica risorgimentale ottocentesca che di rado riproduce figure femminili intere e non allegoriche, e quand'anche sperimenta simili soluzioni stilistiche, come nel caso dell'Adelaide Cairoli di marmo inaugurata a Gropello nel 1875, mette in risalto le qualità di madre cittadina dolorosa e di benefattrice sociale delle donne scolpite piuttosto che le loro *performances* politiche e le loro virtù militari⁷¹. Nel quadro del mondo alla rovescia del «carnevale garibaldino» livornese, la figura di Anita si libera pertanto del suo profilo ancillare rispetto all'ingombrante icona del compagno e gli si affianca nell'immaginario artigiano-popolare della Venezia, che la celebra individualmente anche con inni e libri dedicati – la marcia *Annita Garibaldi* del maestro Ernesto Vallini, la biografia firmata

70 SANACORE, *Religione clericale e anticlericalismo religioso* cit., pp. 213-214.

71 G. DE MARTINI, *Italia. Memoria dei Cairoli. «Eternare nel marmo le gesta di quei valorosi...»*, in Tesoro (a cura di), *La memoria in piazza* cit., pp. 176-179. Il monumento di Cesare Zocchi ai ravennati caduti durante il Risorgimento e ad Anita Garibaldi, inaugurato nel 1888, ha un carattere allegorico e delega ai bassorilievi il racconto della vita della patriota di origini brasiliane, raffigurata insieme al compagno generale nel blocco marmoreo di Filadelfo Simi scoperto a Porto Alegre nel 1913. Sebbene progettato all'inizio del Novecento, il bronzo equestre di Mario Rutelli è, invece, realizzato a Roma sul Gianicolo soltanto nel 1931. Cfr. *Garibaldi. Iconografia tra Italia e Americhe* cit., pp. 146-147, 150-151.

da Giuseppe Bandi con il *nom de plume* di *Piccione Viaggiatore*⁷². Sebbene politicamente più avanzato, il repertorio sonoro, narrativo e visuale legato alla memoria della compagna di Garibaldi costituisce un ulteriore segmento del variegato spettro di richiami offerti dal quartiere alla curiosità sia degli abitanti, sia dei forestieri, contribuendo al successo turistico-commerciale e mediatico del grande spettacolo garibaldino.

5.2. L'artista e il «Gran Re»

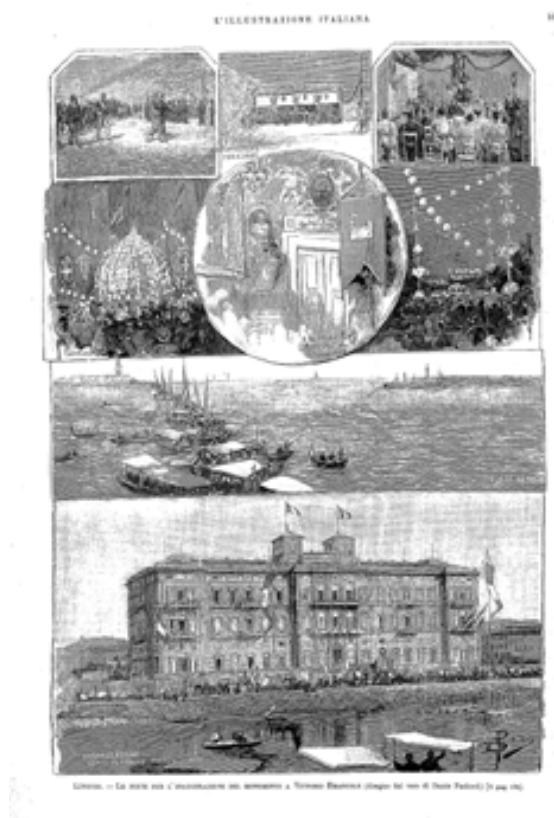


Figura 17. Livorno – Feste per l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele (disegno dal vero di Dante Paolucci), «*L'Illustrazione Italiana*», 11 settembre 1892, p. 169

Nel 1892, si assiste a un salto di scala emulativo: il programma dei festeggiamenti per il monumento a Vittorio Emanuele II, distri-

72 *Anita Garibaldi. Appunti storici raccolti e illustrati dal Piccione Viaggiatore*, Livorno, Tipografia della Gazzetta Livornese, 1889. Cfr. A. CRISTOFANINI, *Garibaldi e Livorno. Ricerche storiche*, Livorno, Officine grafiche G. Chiappini, 1932, pp. 215-216.

buiti sulle settimane centrali di agosto, è stampato su una grande *affiche* a colori, in cui a sinistra dello stemma labronico compaiono le illustrazioni immaginate di corse al galoppo, regate a vela, fiaccolate, corse velocipedistiche, gare di tiro al volo e al bersaglio e finanche del varo di un bastimento. Cinquanta esemplari del *poster* sono fatti affiggere a Firenze, venti a Milano e Roma, quindici a Torino, mentre più piccoli avvisi sono inviati capillarmente a tutti i Comuni toscani⁷³. Simmetrico all'iconografia virtuale della vigilia è il *collage* di vignette dal vero pubblicato da «L'Illustrazione Italiana» all'indomani delle feste, dove a viali e piazze illuminate, competizioni nautiche e di tiro al volo, si affiancano gli omaggi rituali alla Casa reale, sia estemporanei come la dimostrazione di fronte al Grand Hotel - che ospita Umberto I e la sua famiglia -, sia ufficiali come lo scoprimento nell'aula magna del palazzo municipale di un busto di Prospero Corcos dedicato al fratello del sovrano, il principe Amedeo, effimero re di Spagna dalla fine del 1870 all'inizio del 1873 (fig. 17).

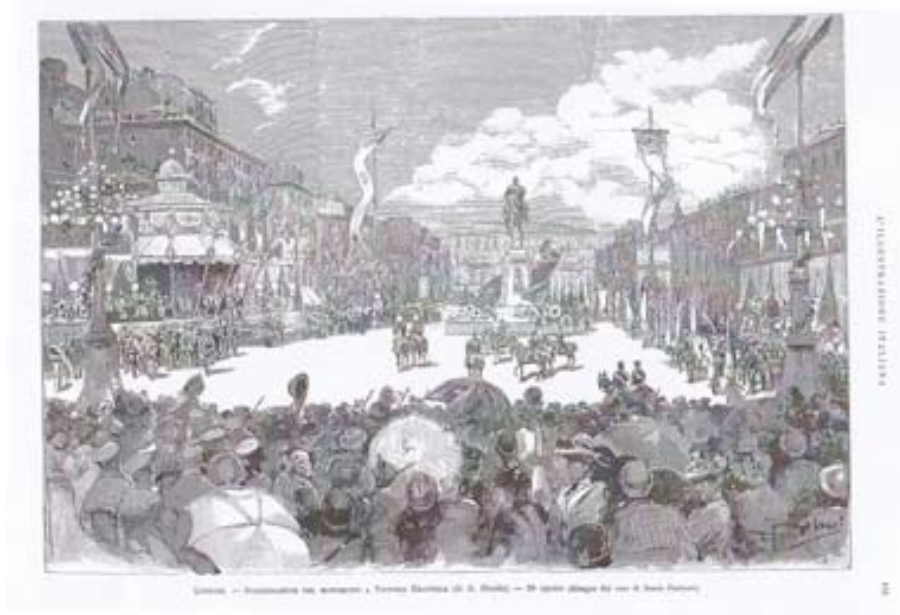


Figura 18. Livorno – Inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele (di A. Rivalta) – 28 agosto (disegno dal vero di Dante Paolucci), «L'Illustrazione Italiana», 4 settembre 1892, p. 133

73 L.E. FUNARO, «Al Gran Re Liberatore». *Intorno al monumento livornese a Vittorio Emanuele II, 1892*, «Nuovi studi livornesi», vol. XIII, 2006, pp. 221, 229, 236.



Figura 19. Ricordo di Livorno 28 agosto 1892, litografia, Livorno, Stab. Ulivieri & Fagiolini, 1892

Nello stesso numero, la rivista milanese rivela ai lettori le sembianze e la storia dello scultore Rivalta, pubblicandone sia un *portrait* litografico, ricalcato da una fotografia di Ugo Bettini, sia un ritratto biografico che insiste sul passato da volontario dell'artista, arruolatosi fra i carabinieri genovesi in occasione della Seconda guerra d'indipendenza⁷⁴. Nel fascicolo precedente, invece, il disegnatore Dante Paolocci, inviato appositamente a Livorno, propone ai suoi lettori, da un lato, una grande scena di massa nella piazza Grande addobbata a festa e risuonante delle note dell'inno *Savoia* scritto appositamente dal giovane Pietro Mascagni reduce dai trionfi di *Cavalleria rusticana* (fig. 18), dall'altro l'immagine, presa dal basso verso l'alto, del monumento equestre con in primo piano lo stemma della Casa reale e uno dei due bassorilievi che ornano i lati del piedistallo, pre-

⁷⁴ *Ancora le feste livornesi e lo scultore Rivalta*, «L'Illustrazione Italiana», 11 settembre 1892, p. 174.

cisamente quello raffigurante l'ingresso di Vittorio Emanuele II a Roma all'inizio del 1871, ideale *sequel* visuale dell'altro dedicato al plebiscito del 2 ottobre 1870⁷⁵. L'inquadratura è molto simile a quella scelta dagli editori Ulivieri e Fagiolini per il *Ricordo di Livorno 28 agosto 1892*, stampa litografica che invade le vetrine dei negozi e i banchi degli ambulanti, ma è venduta anche agli angoli delle strade da schiere di *colporteurs* che attirano con i loro strilli l'attenzione delle migliaia di visitatori convenuti in città per l'occasione (fig. 19).



Figura 20. Il monumento a Vittorio Emanuele in Livorno,
«L'Epoca», 27-28 agosto 1892

Tuttavia, si tratta, in entrambi i casi, di immagini *post factum*, perché è il periodico radicale «L'Epoca» a veicolare per primo e in

75 Livorno. – Inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele (di A. Rivalta) – 28 agosto (disegno dal vero di Dante Paolucci), «L'Illustrazione Italiana», 4 settembre 1892, p. 133; *Le feste di Livorno e il nuovo monumento al Gran Re*, *ivi*, p. 146; *Monumento a Vittorio Emanuele a Livorno, inaugurato il 28 agosto* (fotografia Bettini di Livorno), *ivi*, p. 148.

presa diretta, la mattina stessa dell'inaugurazione, le icone dell'evento attraverso una *planche* sintetica di copertina di Antonio Balena, che riproduce il profilo sopraelevato della statua equestre con affiancati in basso un grande medaglione raffigurante lo scultore Rivalta e gli emblemi dei Savoia e della città di Livorno (fig. 20).

Il colossale monumento esalta il profilo guerriero di Vittorio Emanuele II, rappresentando a cavallo, in uniforme e feluca della campagna del 1859, secondo un modulo figurativo molto diffuso nelle riviste illustrate e nelle stampe sciolte italiane e straniere della Seconda guerra d'indipendenza, ma presente da tempo anche all'orizzonte d'attesa del pubblico labronico grazie alla grande tela dal titolo *Ritratto di Vittorio Emanuele a cavallo* consegnata da Enrico Pollastrini al Municipio di Livorno nel 1868 dopo tre anni di lavoro (fig. 21)⁷⁶.



Figura 21. Enrico Pollastrini, *Ritratto di Vittorio Emanuele a cavallo*, olio su tela, 1865-1868 (Museo civico Giovanni Fattori, Livorno)

76 M.T. LAZZARINI, *Il monumento equestre a Vittorio Emanuele II di Augusto Rivalta. Note storico-artistiche*, «Nuovi studi livornesi», vol. XIII, 2006, p. 243.

L'omaggio al Re soldato, la collocazione della statua in una grande aiuola prospiciente il Duomo nell'antica piazza d'Armi che era stata lo scenario privilegiato dei grandi discorsi pubblici e delle assemblee popolari della 'città rossa' del 1848-49 quasi a volerne proporre simbolicamente e materialmente una riconsacrazione monarchica, il protagonismo dell'Associazione liberale monarchica e del sindaco Costella nell'intero processo organizzativo e la conseguente presenza di centinaia di rappresentanze provenienti da tutta la penisola e riconducibili all'universo del liberalismo costituzionale sia di Destra che di Sinistra, la partecipazione alla cerimonia della famiglia reale accompagnata dal Presidente del consiglio Giovanni Giolitti e da diversi ministri, fra i quali quelli della Marina e della Guerra più direttamente riconducibili ai poteri del sovrano, sono tutti indizi dell'accentuata coloritura politica assunta dall'*happening* in chiave di manifestazione militante pro Savoia allo scopo di riconciliare definitivamente la città ribelle del Risorgimento con la dinastia regnante⁷⁷. Al di là della riuscita dell'intento per il quale è convocato come *speaker* anche Francesco Bicchi, un veterano della difesa della città del 1849⁷⁸, il grande spettacolo monarchico messo in scena nell'agosto 1892 mostra come la politicizzazione del tempo libero non sia una dinamica esclusiva delle forze radicali e garibaldine, ma appartenga anche alle pratiche della costellazione liberale, per cui, anzi, la corona e le figure dei reali costituiscono una formidabile risorsa di *edutainment* e di affermazione mediatica oltre che di legittimazione politica.

6. I benefettori della piccola patria

«Gli ultimi lavori di scultura che videro i Livornesi sulle piazze della loro città furono la statua al senatore Luigi Orlando e il busto

77 C. BRICE, *Monarchie et identité nationale en Italie, 1861-1900*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010, pp. 243-244. Nel 1952 il bronzo è stato spostato in piazza dell'Unità d'Italia.

78 *Per l'inaugurazione della statua equestre rappresentante il re Vittorio Emanuele, eretta in Livorno nell'agosto 1892. Parole di Francesco Bicchi, veterano delle patrie battaglie e superstite della difesa di Livorno i giorni 10-11 maggio 1849*, Livorno, Tip. F. Marchetti, 1892.

a Benedetto Brin»⁷⁹ scrive Pietro Vigo nella sua guida pubblicata poco dopo l'entrata dell'Italia nella Prima guerra mondiale. Toccato l'apice con le «celebrità della patria» Garibaldi e Vittorio Emanuele alla fine di un decennio d'intensa «poesia della memoria», la monumentomania labronica conosce fra Otto e Novecento il suo tempo della prosa, focalizzandosi su due figure di livornesi d'adozione dai percorsi fortemente intrecciati, che hanno contribuito materialmente con la loro opera imprenditoriale e tecnico-politica alla ripresa economica della città, dopo la crisi causata dall'abolizione del porto franco all'indomani dell'Unità. Dal punto di vista politico, quest'ultimo «momento monumentale» si configura come l'autocelebrazione di un liberalismo progressista di ascendenza risorgimentale, laico e pragmatico, che afferma definitivamente la propria egemonia sulla vita politico-amministrativa cittadina dopo la fine dell'esperienza crispina – resa ancora più eclatante in sede locale dalla rovinosa caduta di Costella – e l'adesione dei suoi principali esponenti alla svolta liberale di inizio Novecento interpretata dal governo presieduto dall'anziano leader liberal-radical Giuseppe Zanardelli.

La statua di Orlando, inaugurata il 27 novembre 1898, a poco più di due anni dalla sua scomparsa, si configura come un *instant monument*, ma anche lo scoprimento del busto di Brin, avvenuto il 23 agosto 1903, si svolge a distanza ravvicinata dalla morte, sopravvenuta nel maggio 1898, rispetto ai tempi pluridecennali della poesia monumentalistica degli anni Settanta e Ottanta. E non a caso, si tratta di manufatti artistici di pregio, ma di dimensioni e costi molto inferiori, finanziati da sottoscrizioni meno partecipate, e promossi dall'iniziativa di soggetti economico-sociali, associativi o istituzionali circoscritti: prima gli operai dei Cantieri navali Orlando e la massoneria, poi il Municipio e l'universo militare-industriale. Di questa fase discendente della statuomania è spia anche il minor spazio che i periodici illustrati concedono ai profili dei monumenti e alle cerimonie di inaugurazione, sebbene la copertura mediatica, oramai quasi sempre fotografica dal punto di vista visuale, continui a essere sistematicamente assicurata insieme alla 'rimediazione' delle

79 VIGO, *Livorno. Aspetti storici-artistici* cit., p. 100.

cartoline postali che cominciano a veicolare le immagini delle statue sotto forma di disegni o bozzetti colorati anche molto prima della loro erezione o del loro scoprimento pubblico.

Di origine siciliana, protagonista con i fratelli del 1848-49 nell'isola e poi attore dell'esperienza della Repubblica romana, esule a Genova dove si afferma come imprenditore meccanico e siderurgico all'avanguardia, Luigi Orlando si trasferisce nel 1866 a Livorno per rilevare il cantiere navale di San Rocco, che, dopo un avvio difficile, diventa uno dei più grandi e moderni della penisola grazie a cospicue commesse statali e alla svolta protezionista promossa dalla Sinistra storica⁸⁰. Nominato senatore nel 1890, all'apice dell'intensa fase riformatrice del primo governo Crispi, la sua statua bronzea lo raffigura in piedi nell'atto quotidiano di conversare, con la mano destra in tasca e la sinistra, piegata all'altezza del petto, a reggere l'occhiale. L'opera di Lio Gangeri, autore pochi anni prima del monumento di Marco Minghetti a Roma e direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara⁸¹, ha un immediato e forte impatto sia sui *reporters* dei periodici nazionali, che immaginano Orlando intento a «osservare nel mare, che gli si stende dinanzi, una delle potenti corazzate nazionali costrutte nel suo cantiere»⁸², sia sui familiari e sul vasto pubblico presente, come attestano in presa diretta anche le illustrazioni litografiche dell'evento, ricalcate su una fotografia di Ugo Bettini, che trovano collocazione nelle pagine interne delle principali riviste del tempo (fig. 22)⁸³:

I signori Orlando, al momento in cui venne scoperta la statua erano commossi e a qualcuno di essi abbiamo visto spuntare sugli occhi le lagrime. Le signore Orlando, unitamente ai

80 M. LUNGONELLI, *Orlando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Treccani, 2013, pp. 540.

81 I. PORCIANI, *Stato, statue, simboli; i monumenti nazionali a Garibaldi e a Minghetti del 1895*, «Storia, Amministrazione, Costituzione», I, 1993, 1, pp. 218-229.

82 *Il monumento a Luigi Orlando a Livorno*, «L'Illustrazione Italiana», 11 dicembre 1898, p. 393.

83 Conti (a cura di), *La massoneria a Livorno* cit., fig. 19 fuori testo.

bambini, terminata la cerimonia, si sono recate a visitare il monumento. [...] Per tutta la giornata il monumento è stato visitato da moltissime persone e tutti hanno avuto parole di elogio per lo scultore Gangeri⁸⁴.



Figura 22. Inaugurazione del monumento a Luigi Orlando a Livorno (fot. Ugo Bettini), «L'Illustrazione Italiana», 11 dicembre 1898, p. 393

Il rito di inaugurazione, che si svolge al suono dell'inno di Garibaldi, ha programmaticamente l'intento di esaltare la coesione della comunità operaio-industriale costruita dal capostipite della dinastia e consolidata dopo un quindicennio di espansione ininterrotta della fabbrica per commesse e numero di lavoratori. Prendono la parola per primi Guglielmo Marzi, presidente del comitato operaio per l'erezione del monumento e Antonio Tosi, decano degli artigiani degli stabilimenti Orlando, il quale celebra il duplice profilo

⁸⁴ *L'inaugurazione del monumento a Luigi Orlando*, «Gazzetta Livornese», 27 novembre 1898.

patriottico di militante politico e di imprenditore del personaggio, evocando un sistema paternalistico di valori presentato come lascito intergenerazionale:

In questo giorno sacro alla sua memoria, noi innalziamo questo bronzo, simbolo di devozione e di gratitudine imperitura, attestato di fede nella vecchia e forte sua bandiera che rappresenta patria, lavoro e famiglia. [...] Ecco l'inflessibile cospiratore che tanto contribuì per l'unità d'Italia. Ecco il primo che coi fratelli Salvatore, Giuseppe e Paolo, diede l'impulso in Italia alle costruzioni navali e macchine marine, emancipandosi dalla industria straniera. Ma l'opera di Luigi Orlando e dei suoi fratelli continua e si perpetua nei suoi successori, degni del suo valore⁸⁵.

Oltre che nelle parole degli oratori, i nomi dei fratelli di Luigi sono presenti anche nell'iscrizione scolpita sul basamento della statua, collocata nella parte di piazza Mazzini antistante i cantieri, configurando il monumento come atto di devozione all'intera famiglia oltre che al suo patriarca riconosciuto⁸⁶. Il grande assente dell'inaugurazione è l'ex-sindaco Costella, deputato per il Collegio di Livorno II dal 1895 al 1897. A seguito dell'annullamento delle elezioni municipali del 10 ottobre 1897 da parte della IV sezione del Consiglio di Stato, il 25 settembre 1898 lo scioglimento del Consiglio comunale e il commissariamento del Municipio hanno concluso la sua ultima esperienza politica-amministrativa alla guida della città; pochi giorni dopo egli è stato incriminato e arrestato insieme al segretario comunale Leopoldo Gori e al tesoriere Adolfo Chiappe con l'accusa di peculato⁸⁷.

La commemorazione tributata la sera del 27 novembre 1898 a Orlando dalla massoneria alla presenza del gran maestro Ernesto

85 *Ibidem* (corsivo mio).

86 «A Luigi Orlando, coi fratelli Salvatore, Giuseppe e Paolo, fondatore dell'arsenale livornese, quanti nel lavoro ebbe compagni, discepoli, 1898» (PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei dintorni di Livorno* cit., 109).

87 CECCHINI, *Il potere politico a Livorno* cit., pp. 108-109.

Nathan costituisce l'occasione per la Sinistra costituzionale cittadina per prendere definitivamente le distanze dal ciclo politico di Costella. L'oratore ufficiale della celebrazione, svoltasi presso la loggia Scienza e Lavoro, è, infatti, uno dei suoi più acerrimi avversari, l'avvocato liberal-radical-isrealita Dario Cassuto, che critica altresì apertamente i provvedimenti repressivi adottati dal quarto ministero di Rudinì contro gli esponenti dell'opposizione extracostituzionale dopo i moti per il carovita, chiedendo la liberazione del giovane astro nascente del socialismo livornese, l'avvocato-pubblicista Giuseppe Emanuele Modigliani, arrestato a Piacenza e condannato nell'estate del 1898 da un tribunale militare a nove mesi di reclusione⁸⁸. Sconfitto nel giugno 1900 proprio per la divisione apertasi nel campo liberale a seguito dei divergenti orientamenti circa la soluzione della crisi di fine secolo, nel novembre 1904 Cassuto e Salvatore Orlando, figlio di Luigi, sono eletti trionfalmente al primo turno rispettivamente nei Collegi di Livorno I e Livorno II, instaurando sotto le insegne del «partito democratico costituzionale», formalizzato dagli eredi politici di Zanardelli alla Camera nel dicembre 1904, un'egemonia che si protrae per tutto il periodo giolittiano⁸⁹.

L'anteprima di questa netta affermazione è rappresentata dalla vittoria, alle consultazioni comunali del 5 luglio 1903, di una lista liberale progressista e anticlericale capeggiata da Giuseppe Malenchini, il cui primo atto dopo la sua elezione a sindaco è significativamente l'invio di un telegramma di ossequio al presidente del consiglio Zanardelli⁹⁰. La cerimonia di inaugurazione del busto di Brin alla fine di agosto di quello stesso anno costituisce la messa in scena plastica del nuovo potere politico cittadino. In esso, la famiglia

88 *La massoneria a Luigi Orlando*, «Gazzetta Livornese», 28 novembre 1898. Cfr. Sul ruolo di Orlando nella libera muratoria nazionale e sull'eco nella stampa massonica del monumento a lui dedicato, cfr. VOLPI, *Il periodo postunitario* cit., pp. 287-297.

89 A. SCORNAJENGHI, *La Sinistra mancata. Dal gruppo zanardelliano al Partito Democratico Costituzionale Italiano, 1904-1913*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2004.

90 M. PIGNOTTI, *Politica e amministrazione a Livorno in età giolittiana*, «Rassegna Storica Toscana», XLVIII, 2002, 1, pp. 216-217.

Orlando sta acquisendo un ruolo sempre maggiore dopo che, a inizio Novecento, Giuseppe è rimasto unico proprietario dei cantieri, liquidando i quattro fratelli, due dei quali approfittano degli ingenti patrimoni in loro possesso per dedicarsi a tempo pieno alla vita politica: Rosolino, già sindaco della città dal marzo 1895 al maggio 1897, a livello municipale; Salvatore a livello nazionale⁹¹.

Ministro della Marina dal 1875 al 1878 con Depretis e Cairoli, poi dal 1884 al 1891 ancora con Depretis e Crispi, poi responsabile degli Esteri con Giolitti dal 1892 al 1893, infine di nuovo ministro della Marina con di Rudinì dal 1896 fino alla morte, Brin, valente ingegnere navale di origini torinesi, è eletto fra il 1876 e il 1880 senza avversari con votazioni plebiscitarie nel Collegio di Livorno II⁹². I cantieri della città ricevono grandi vantaggi dalla politica di sviluppo dell'industria pesante da lui promossa tramite un ambizioso piano di costruzione di grandi unità navali di guerra, a partire dalla corazzata *Lepanto*, la cui commissione avvia in modo decisivo il rilancio industriale degli stabilimenti Orlando nel corso del 1876⁹³. Di questo episodio recano testimonianza, ricevendo ampia attenzione mediatica, i due bassorilievi che decorano, insieme a una prua, un'ancora e una ruota di timone, il basamento del memoriale, di cui l'uno rappresenta una bandiera tricolore distesa sulla scogliera, l'altro celebra il varo della *Lepanto* alla presenza non solo del suo ideatore tecnico-politico, ma anche del re Umberto I, della regina Margherita e di Luigi Orlando⁹⁴. Ciononostante, durante i discorsi del 23 agosto 1903, lo *status* di nuovo padre della piccola patria livornese gli è attribuito più poeticamente per la fondazione nel 1881 dell'Accademia navale, nei pressi della quale – in piazza delle Isole, ridenominata Benedetto Brin per l'occasione – è collocato il busto

91 LUNGONELLI, *Orlando* cit., p. 546.

92 D. CHERUBINI, *Collegi, deputati e lotta politica a Livorno dall'Unità alla fine dell'800*, «Rassegna Storica Toscana», XLVIII, 2002, 1, p. 183

93 A. CAPONE, *Brin, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma, Treccani, 1972, pp. 312-313.

94 *Il monumento a Benedetto Brin*, «L'Illustrazione Italiana», 6 settembre 1903, pp. 198-199.

in bronzo opera, a titolo gratuito, di Raffaello Romanelli, uno degli scultori naturalisti più richiesti del momento, che lo raffigura anziano in alta uniforme da ammiraglio⁹⁵.

Livorno – declama il neosindaco e presidente del comitato promotore Malenchini – che ebbe sempre caro il culto dei benefattori della patria serba imperitura gratitudine pei benefattori suoi propri, e, primo fra questi, per il suo cittadino onorario Benedetto Brin, il quale – come deputato al Parlamento e come Ministro del Re – recò a questa terra il beneficio sommo per cui fu fatta sede dell'unica Accademia Navale italiana⁹⁶.

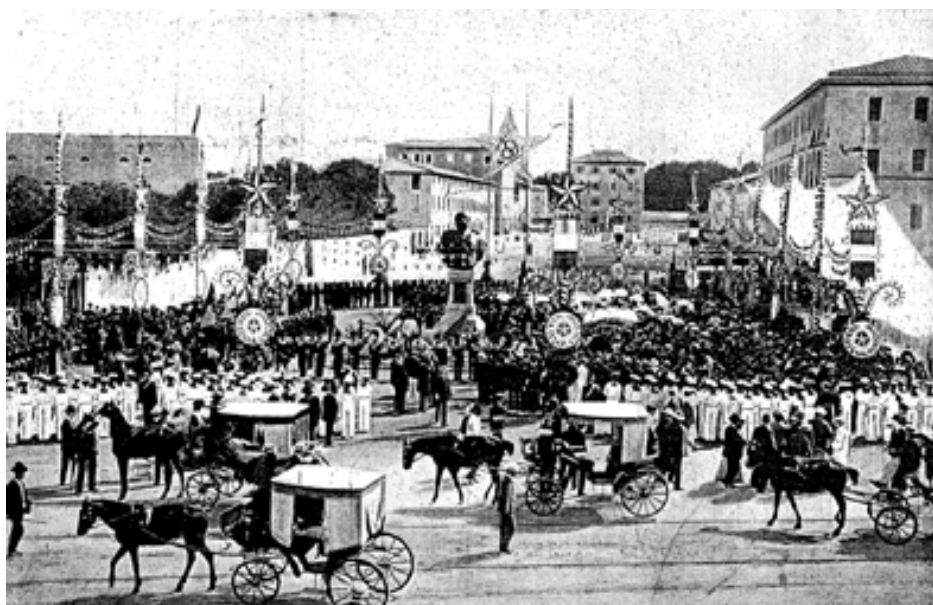


Figura 23. Livorno – Inaugurazione del monumento a Benedetto Brin (fot. Allegranti e Miniati), «L'Illustrazione Italiana», 6 settembre 1903, p. 203

La cerimonia, conclusa la sera con una luminaria, si svolge in un contesto animato e pittoresco fatto di bandiere e addobbi multicolori che non manca di colpire l'attenzione di fotografi e *reporters*, fissandosi in immagini fotografiche e in cartoline postali che prediligono l'evento festoso rispetto al monumento, come quelle dell'editore Pilade Soranzo di Livorno (fig. 23)⁹⁷. Rispetto ai grandi *happenings*

95 VICARIO, *Gli scultori italiani dal neoclassico al liberty* cit., p. 530.

96 *Livorno a Benedetto Brin*, «Gazzetta Livornese», 23 agosto 1903.

97 U. PELOSINI, *Livorno nelle cartoline illustrate*, Livorno, Nuova Fortezza,

ludico-memoriali degli anni Ottanta, l'iconografia rileva, tuttavia, il carattere più elitario dell'evento, a partire dalle numerose carrozze che risaltano in primo piano insieme a marinai e soldati schierati massicciamente a corona delle autorità e del pubblico – prevalentemente borghese – dell'inaugurazione. Gli unici popolani che si intravedono sono degli adulti e un ragazzino, ripresi in posa antiretorica di fronte al busto e protagonisti di una fotografia pubblicata in piccolo formato da «L'Illustrazione Italiana»; gli abiti da lavoro indossati dagli astanti suggeriscono che non si tratta di spettatori, ma probabilmente di operai che hanno rifinito fino all'ultimo il terrapieno e l'aiuola che circondano la statua (fig. 24). Non a caso, accanto al Municipio, fra i principali finanziatori del memoriale si trovano la famiglia reale e gli Orlando, che non mancano di rimarcare questo ruolo centrale di *patronage* monumentale organizzando alla fine della cerimonia, svoltasi al suono della marcia reale, un banchetto di settanta coperti offerto alle autorità e ai membri del comitato promotore nel loro palazzetto all'interno dei cantieri⁹⁸.

A distanza di una decina di anni, un membro della famiglia Orlando lega il suo nome alla vicenda di una statua mancata che chiude simbolicamente la storia dei monumenti risorgimentali in città. Il 20 settembre 1915, Rosolino Orlando, eletto sindaco all'indomani dell'ingresso dell'Italia nella Grande Guerra dopo un lungo periodo trascorso alla guida del Consiglio di Amministrazione dei Regi Spedali riuniti, fa approvare dalla sua giunta, espressione della lista del Fascio liberale costituzionale, una delibera per l'erezione di un nuovo e più consono monumento a Mazzini, dopo l'omaggio democratico alla Cigna del 1882, da collocare nell'omonima ampia piazza intitolatagli fin dal 1872⁹⁹. L'iniziativa si collega ai trascorsi risorgimentali della famiglia del neosindaco, ma s'inquadra all'interno

1985, documento n. 93.

98 *La luminaria*, «Gazzetta Livornese», 24 agosto 1903; *L'inaugurazione di un monumento a Benedetto Brin*, «La Stampa. Gazzetta Piemontese», 24 agosto 1903.

99 L. DINELLI, *La piazza Giuseppe Mazzini. Genesi e uso pubblico di uno spazio verde a Livorno*, «Nuovi studi livornesi», vol. IX, 2001, pp. 321-368.

della progressiva depoliticizzazione della figura del patriota genovese, avviata in particolare a partire dal centenario della nascita, quando è accolto nell'immaginario liberale monarchico come maestro di etica universale e icona atemporale dell'unità nazionale¹⁰⁰.



Figura 24. Il monumento a Benedetto Brin (fot. B. Pallini), «L'Illustrazione Italiana», 6 settembre 1903, p. 203

Nel contesto bellico di *Union sacrée* la proposta riceve l'universale consenso del Consiglio comunale l'8 ottobre 1915 sulla base di una previsione di spesa molto elevata di circa 80 mila lire, che ricorda le cifre mirabolanti dell'epoca aurea della monumentomania post-risorgimentale. A fine dicembre 1915 è approvata una prima erogazione di 15 mila lire, mentre nel febbraio 1916 si stabilisce di collocare il monumento sulla piazza Alfredo Cappellini, da allora in avanti intitolata alla Giovine Italia. Dopo uno stanziamento per la costruzione del basamento di oltre 13 mila lire, l'esecuzione-

100 P. FINELLI, «È diventato un Dio». *Santità, Patria e Rivoluzione nel culto di Mazzini, 1872-1905*, in A.M. Banti-P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia*, «Annali 22». *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 682-695.

ne è affidata allo scultore radical-repubblicano e gran maestro della massoneria Ettore Ferrari, già autore a inizio secolo del progetto del monumento romano sull'Aventino realizzato negli anni Venti, ma eretto dopo numerose traversie soltanto nel secondo dopoguerra. A fine settembre 1916, l'artista effettua un sopralluogo a Livorno nella piazza destinata ad accogliere la statua, ma l'iniziativa non ha seguito a causa del prolungarsi della guerra e delle sue gravi conseguenze economiche oltre che politiche¹⁰¹.

Si chiude così definitivamente il ciclo memoriale e monumentale della poesia come della prosa risorgimentale, lasciando spazio all'illustrazione e alla 'rimediazione' prima del culto marmoreo dei protoeroi e dei Caduti della Prima guerra mondiale¹⁰², poi di un'inedita identità granducale della città. Quest'ultima è proposta fin dal titolo – *Livorno. Il capolavoro dei granduchi di Toscana* – e sintetizzata in copertina tramite il Cisternone dal ventiduesimo fascicolo della nuova edizione riveduta e corretta della collana «Le Cento città d'Italia illustrate», pubblicato da Sonzogno nel 1925, quando il fascismo che si trasforma in regime è alla ricerca di un'immagine rassicurante per la città ribelle del Risorgimento e social-comunista del primo dopoguerra.

101 F. FERRERO, *L'indipendenza e l'Unità d'Italia in cento epigrafi e monumenti livornesi*, «Rivista di Livorno. Rassegna di attività municipale», X, 1960, p. 50. Cfr. A.M. Isastia (a cura di), *Il progetto liberal-democratico di Ettore Ferrari. Un percorso tra politica e arte*, Milano, FrancoAngeli, 1997; E. Passalalpi Ferrari-M. Pizzo (a cura di) *Ettore Ferrari. Un artista tra Mazzini e Garibaldi*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 2007.

102 Il monumento ai Caduti di piazza della Vittoria (già piazza Magenta) di Mario Carlesi è inaugurato alla presenza di Vittorio Emanuele III e della regina Elena il 15 giugno 1924, pochi giorni dopo lo scoppio dell'*affaire* Matteotti, mentre il busto di Ermenegildo Bois commissionato dalla massoneria e raffigurante Guglielmo Oberdan risale al 1928.

Mitologie civili e identità di una ‘società cristiana’.

I monumenti di Lucca in età post-unitaria

Alessandro Breccia

1. Un possibile *fil rouge*: il dualismo tra autorità statale e oligarchia cittadina

Fin dalla caduta della plurisecolare repubblica aristocratica lucchese, i nuovi regnanti – i principi Baciocchi e, in seguito, i duchi di Borbone-Parma – tributarono uno speciale rilievo agli interventi sullo scenario monumentale della città. Lucca – forse unica nella sua caratteristica fisionomia – cominciò a essere percepita come una città-monumento, segno materiale di una lunga storia bruscamente interrotta, e al tempo stesso come la capitale dello Stato monarchico, vetrina privilegiata del potere della corona. I sovrani considerarono la riconfigurazione dello spazio cittadino e monumentale come un veicolo di celebrazione e di legittimazione della propria autorità, diretto e quindi privo di mediazioni, incontrando – anche su questo terreno – le immancabili resistenze opposte dall’aristocrazia locale, arroccata nel tentativo di preservare il modello di dominio sociale repubblicano, fondato sull’indiscusso monopolio del potere pubblico esercitato dalle famiglie appartenenti alla nobiltà ‘originaria’. La forte caratterizzazione confessionale di quel modello, fondato sulla decisa proiezione politica della Chiesa lucchese, lontano retaggio del modello teocratico medievale, contribuì a rendere ancora più acceso il contrasto sull’‘uso pubblico’ della storia e della memoria¹.

1 Su questo tema restano imprescindibili le considerazioni di Pier Giorgio Camaiani, che ha efficacemente spiegato come, con la crisi dell’esclusivo dominio esercitato dall’aristocrazia cittadina, l’identità religiosa acquisisse a Lucca una crescente proiezione politica, subendo un processo di forte ‘tem-

La tensione tra gli agenti e i fautori della sovranità statale, da una parte, e l'*élite* patrizia municipale saldamente ancorata a un clericalismo intransigente, dall'altra, si sarebbe riproposta durante tutta l'età napoleonica e ducale, conoscendo forse un'unica, non casuale, tregua negli anni della Seconda restaurazione di Leopoldo II. Con la fuga del Granduca una simile contrapposizione si sarebbe riscontrata nella stagione post-unitaria, diventando una delle principali cifre distintive del quadro socio-politico locale.



Figura 1. Leopoldo Vannelli, Monumento a Napoleone, poi a Carlo III di Borbone, Lucca, 1822

Le prime modificazioni dello spazio pubblico cittadino vennero decise con sollecitudine dalla principessa Elisa Baciocchi poco dopo aver preso possesso del principato. Il punto focale della riscrittura monumentale della città immaginata dal regime filo-francese sarebbe stato il monumento a Napoleone, attorno al quale era stata concepita una nuova piazza intitolata all'Imperatore. La statua, che il decreto del

poralizzazione' (P. G. CAMAIANI, *Dallo Stato cittadino alla città bianca. La «società cristiana» lucchese e la rivoluzione toscana*, Firenze, La Nuova Italia, 1979).

5 agosto 1806 aveva annunciato come «colossale» al fine di «attest[are] la gratitudine della popolazione lucchese» nella maniera più piena², sarebbe stata realizzata solo con grande ritardo e a ridosso della fine del periodo elisiano, dopo una travagliata gestazione che risentiva della macchinosa interlocuzione venutasi a stabilire tra la «commissione per i lavori della città di Lucca» e la sovrana circa l'individuazione del disegno e dell'autore. Accantonando i roboanti annunci del 1806, sarebbe stata approvata l'ipotesi economicamente meno gravosa, proposta dallo scultore Leopoldo Vannelli di Carrara³. Si era, lo si ripete, al tramonto degli «Anni francesi», e il monumento non sarebbe mai stato collocato nella piazza ideata con l'espresso fine di ospitarlo.

Il destino dell'opera di Vannelli sarebbe risultato ricco di suggestioni: la duchessa Maria Luisa non avrebbe ricusato quel lavoro destinato a celebrare il nemico Bonaparte ma al contrario, dopo averne chiesto di mutarne i connotati del volto in quelli di Carlo III di Borbone, lo avrebbe posto proprio a dominare la piazza voluta dai principi che l'avevano preceduta (fig. 1). Significativamente, la reazione della comunità cittadina fu di nuovo di malcelata insofferenza e di sotterraneo malumore⁴, che affiorò in maniera esplicita con il rifiuto opposto dal patrizio Federigo Bernardini alla prospettiva di veder collocata la statua di fronte al proprio palazzo quando, nel 1843, si decise di sostituirla con quella in onore della defunta Maria Luisa. Napoleone – Carlo III sarebbe dunque rimasto relegato a lungo su di un baluardo delle mura, per essere poi definitivamente rimosso dal paesaggio urbano⁵. Il monumento della Duchessa che lo

2 *Ivi*, p. 336.

3 Cfr. L. DINELLI, *Tre statue lucchesi*, «Atti della R. Accademia lucchese di Scienze Lettere e Arti», I, 1931, pp. 44-78.

4 Lo attestò l'abate Iacopo Chelini, che riferiva come a Carlo III fosse stato riservato l'irriguardoso epiteto di «Carlaccio» (I. CHELINI, *Zibaldone*, in ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA - d'ora in poi ASLu -, Archivio Sardini, b. 174, vol. X, 1, p. 317).

5 Attualmente il monumento si trova presso il MUSEO NAZIONALE DI VILLA GUINIGI (M. SEIDEL-R. SILVA, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 354-355).

sostituì, opera di Lorenzo Bartolini, fu terminato appunto nel 1843, vent'anni dopo che lo scultore ebbe ricevuto l'incarico.

Allargando lo sguardo alla più generale storia del Ducato, pare possibile scorgere – lo si ribadisce – una linea di continuità tra l'enfasi riconosciuta alla politica urbana e monumentale elaborata dai duchi e l'analogo indirizzo adottato durante la precedente dominazione napoleonica. Maria Luisa e Carlo Lodovico, impegnati nella progressiva costruzione di un rapporto diretto, senza mediazioni, tra autorità sovrana e sudditi, promossero con convinzione la realizzazione di opere pubbliche che avrebbero dovuto esercitare un vigoroso impatto sulla quotidiana esistenza dei lucchesi: in quegli anni si dispose ad esempio un ambizioso piano di riqualificazione urbana, nel quale era contemplata una serie di interventi che avrebbero dovuto trasformare la città sia sotto il profilo estetico, sia nella qualità della vita offerta agli abitanti. Il ricco abbellimento del palazzo «reale», l'orto botanico, il rinnovato Teatro del Giglio, la piazza dell'anfiteatro, e soprattutto l'imponente acquedotto, anch'esso eredità baciocchiana, avrebbero dovuto – nel ridefinire i contorni della morfologia cittadina scompaginando i luoghi della Lucca 'oligarchica' – marcare in maniera nitida il passaggio all'«era ducale». Gran parte dell'aristocrazia locale non guardò con favore a quel disegno, innanzitutto a causa dei pesanti aggravii economici per ciascuna casata che la loro realizzazione avrebbe comportato, in via diretta o indiretta⁶. Oltre a mal tollerare il consistente gravame finanziario, l'*élite* cittadina non poteva assecondare molte opere dal marcato impatto scenografico, attraverso le quali traspariva facilmente l'intento propagandistico-celebrativo di offrire ai sudditi, con atti d'effetto, un nuovo mito, che sostituisse nell'immaginario collettivo quello rappresentato dalla longeva e 'moderata' repubblica aristocratica. Spesso, insieme a un atteggiamento di tipo ostruzionistico, si registrò il tentativo di osta-

6 Cfr. G. MOROLLI, *Il duca e l'architetto. Lorenzo Nottolini e Carlo Lodovico di Borbone: affetti e committenza nella Lucca romantica della Restaurazione*, in *Fine di uno Stato: il Ducato di Lucca, 1817-1847*. Atti del convegno (Lucca 9-11 ottobre 1997), «Actum Luce», XXVIII, 1999, pp. 171-203, in part. p. 174.

colare fattivamente l'attuazione delle opere pubbliche di maggiori dimensioni; 'manovre' delle quali si fece sovente interprete sul piano politico il ministro dell'Interno Ascanio Mansi.

La confluenza dello Stato di Lucca nel granducato vide rallentare gli interventi promossi dal governo sullo spazio pubblico cittadino. I tentativi di consacrare pubblicamente l'avvento della nuova dinastia lorenesse furono scarsi e non si registrarono sul fronte delle opere urbane attriti paragonabili a quelli verificatisi sotto i precedenti regimi. L'evento di maggiore impatto fu certamente la visita di Pio IX, recatosi nel granducato nel 1857 per celebrare la conclusione di un concordato così poco in sintonia con la tradizione toscana, quanto invece affine alle pulsioni tradizionaliste sedimentatesi nella storia ecclesiale lucchese.

2. Mutamenti di regime, persistenti conflitti: mitologia nazionale e identità locale

Dopo la caduta del regime lorenesse, l'esecutivo guidato da Bettino Ricasoli si impegnò con convinzione anche nel promuovere il sentimento di appartenenza nazionale, cercando di alimentare una narrativa patriottica imperniata sulla volontà di dimostrare l'inesorabile vocazione unitaria che avrebbe contraddistinto le vicende della società e della cultura in Toscana fin dai tempi più remoti.

Furono ispirati da tale finalità i decreti varati il 23 settembre 1859, con i quali il governo decise di finanziare la pubblicazione dell'opera completa di Machiavelli e annunciò un concorso per l'erezione di monumenti da collocarsi a Siena, Pisa, Livorno e Lucca, «coll'intendimento di onorar la memoria d'illustri Toscani che nell'età decorse maggiormente contribuirono ai progressi delle Scienze e delle Arti, o a tener desto negli animi il sentimento delle libertà nazionali»⁷. Per la città del Serchio, il provvedimento chiamava a raffigurare un personaggio della storia cittadina, Francesco Burlamacchi, qualificandolo come il «primo martire dell'unità italiana» (fig. 2). Almeno apparentemente, il soggetto individuato sembrava rivelare l'intento di coniugare il trascorso municipale lucchese con il processo di affer-

7 Cfr. *Atti e documenti editi ed inediti del Governo della Toscana dal 27 aprile in poi*, Firenze, Stamp. sopra le Logge del Grano, 1860, pp. 250-252.

mazione dello Stato unitario, ‘inventando’ una narrativa che saldasse il forte senso di appartenenza locale alla nascente coscienza nazionale, laica e liberale.



Figura 2. Ulisse Cambi, Monumento a Francesco Burlamacchi, Lucca, 1863

Burlamacchi era stato ‘riscoperto’ nei caldi anni Quaranta da Carlo Minutoli che, sull’onda della crescente mobilitazione patriottica, ne aveva pubblicata un’appassionata biografia assai affine ad analoghe pubblicazioni storico-letterarie dell’epoca, destinate a presentare figure del passato medievale e rinascimentale nelle vesti di profeti dell’imminente liberazione della penisola dall’oppressore straniero⁸. Nel 1859 si agì sulla falsariga di Minutoli, la cui opera sarebbe stata ristampata in occasione della collocazione della statua: stabilendo un ardito parallelo tra il Cinquecento e il Risorgimento, Francesco Burlamacchi veniva onorato – avrebbe spiegato Pietro Pacini al momento dell’inaugurazione – per aver pagato con la vita il progetto di «affrancare l’Italia [...] dai tiranni di dentro e

8 C. MINUTOLI, *Francesco Burlamacchi. Storia lucchese del secolo XVI nuovamente narrata*, Lucca, Tip. Giusti, 1844.

da quelli di fuori». Burlamacchi era rappresentato nelle vesti del disinteressato paladino della lotta contro ogni dispotismo, che era stato pure capace di dimostrarsi autonomo dal papato, «indebolito nella forza morale [che] cerca un sostegno alla temporale in quel medesimo Impero che aveva sì a lungo per salute propria e d'Italia combattuto»⁹.

Sempre ricalcando la ricostruzione edita per la prima volta nel 1844, risultava chiaro che la figura del martire lucchese fosse antagonista rispetto ai pontefici anche dal punto di vista spirituale e religioso, essendone sottolineata la fedeltà alla tradizione savonaroliana. Determinante era stato infatti per Burlamacchi l'insegnamento dello zio Filippo, diventato «Fra Pacifico» dopo il rogo del 23 maggio 1498 e «nodrito [...] di quelle massime favoreggiatrici di libertà e di riforma». Infine, sull'infelice sorte dell'eroico antesignano del Risorgimento gravava anche la responsabilità del «meschino e infelice governo» della repubblica di Lucca, che «tutto tremante lo processava, lo torturava [...] mostruosa viltà d'un governo libero!»¹⁰.

Anche nella fase post-granducale, si avvertiva dunque l'impellente necessità di stabilire una linea di frattura con il passato della repubblica oligarchica, rappresentandola come sostanzialmente anti-nazionale e, più in generale, anti-moderna. Inoltre, i riferimenti al cattolicesimo riformato di Burlamacchi, non troppo distanti dalla sensibilità religiosa di Ricasoli, rendevano l'iniziativa monumentale del tutto incompatibile con il modello cultural-politico-religioso custodito dal ceto dirigente lucchese. La scelta di Francesco Burlamacchi espresse dunque l'aspirazione a fare a meno della mediazione con quest'ultimo, dando piuttosto voce ad una Lucca inedita, impersonata nel condottiero giustiziato a Milano e forse rimasta soggiogata sino a quel momento, una comunità libera dai pregiudizi e dalle superstizioni bigotte, «scuola educatrice a liberi sensi». L'intento pedagogico racchiuso nell'«immagine marmorea» era così dichiarato:

9 P. PACINI, *Nella solenne inaugurazione della statua di Francesco Burlamacchi eretta in Lucca sulla piazza di S. Michele*, Lucca, Tip. Giusti, 1863, p. 7.

10 *Ivi*, p. 9.

imperocchè mostrando essa un integerrimo cittadino che sacrificava la sua vita all'indipendenza d'Italia, ha diritto di dire ad ognuno che passa: ama l'Italia e fa di volerla, com'io la volli, libera e grande [...] lieto di veder pieno il trionfo del suo pensiero, e superbo di appartenere ad una grande Nazione che ha meritato la libertà, la indipendenza e un magnanimo Re¹¹

Anche in questa occasione, come del resto era già accaduto in precedenza di fronte ad analoghi tentativi di legittimare l'autorità statale prescindendo dai princìpi e dai valori interpretati dalle casate aristocratiche, l'*élite* cittadina non accettò di assecondare il progetto del governo, attestandosi sulla difesa di un codice identitario che avrebbe poggiato in maniera sempre più convinta sul richiamo all'intransigenza confessionale. Anzitutto per questo ordine di motivi, nei secoli precedenti Francesco Burlamacchi non era stato mai riconosciuto dai patrizi lucchesi come un eroe da onorare.

Poco dopo l'emanazione del decreto del settembre 1859, la voce autorevole dell'archivista Salvatore Bongi lo certificò senza infingimenti di sorta: i suoi concittadini più illustri, scrisse interrogato sul tema da Alessandro D'Ancona, disdegnavano la memoria di Burlamacchi, mantenendo valido il «giudizio degli antichi», ossia degli storici locali che fino a Minutoli avevano pronunciato un unanime giudizio di condanna nei suoi riguardi. «Quasi tutti i lucchesi antichi ne parlano come di un pazzo e di uno scellerato», erano le inequivocabili parole di Bongi, che motivavano anche l'oblio pubblico fino allora tributato a quella pagina storica: «Credo che di qui si abbia la ragione del non avere né monumento né memoria di lui». L'archivista alludeva – nemmeno troppo sottilmente – a quanto stonasse in città la decisione presa dal governo provvisorio, che di fatto aveva deciso di celebrare un rinnegato: «e quasi direi che se di lui fossero stati ritratti, come anticamente nelle famiglie ricche si avevano di tutti i membri delle casate, quello di Francesco sarebbe stato a bella posta soppresso e distrutto»¹². Se i lucchesi miravano a

11 *Ivi*, p. 11.

12 Lettera di Salvatore Bongi ad Alessandro D'Ancona, Lucca, 17 ottobre 1859, in *Carteggio Alessandro D'Ancona-Salvatore Bongi*, a cura di D. Corsi, Pisa,

distruggere i ritratti, il governo andava nella direzione opposta, ordinandone addirittura una statua. Il monumento, concepito come la più immediata giustificazione dell'ideale continuità esistente tra il passato pre-unitario e l'apoteosi nazionale, incarnata nel regno d'Italia, venne così inesorabilmente percepito dalle principali casate, perfino dai medesimi eredi di Burlamacchi¹³, come un offensivo tributo.

L'opera, di per sé veicolo di un senso di appartenenza collettivo perché concepita dall'istituzione governativa, si tramutava in una prima, voluta, prova di forza tra i fautori del nuovo assetto politico e il ceto 'originario', che ancora esercitava una potente influenza sulla comunità. Il portato 'divisivo' dell'immagine pubblica veniva amplificato dalla sua collocazione nella centrale piazza San Michele in Foro, e aggravato dall'orientamento della statua che – in maniera secondo alcuni irrispettosa – avrebbe rivolto le spalle al tempio. L'ambizione di affermare, tramite quella speciale icona, un orizzonte di autonomia della dimensione politica spezzandone la simbiosi con il momento religioso, appariva rafforzato dalla scelta della piazza, che era stato il proscenio principale delle manifestazioni svoltesi nel 1847. Dodici anni prima, le processioni e le cerimonie di matrice liberale e patriottica avevano avuto come indiscusso centro nevralgico la statua della «Madonna del popolo», sancendo una indissolubile fusione tra ideali costituzionali e nazionali, da una parte, e consacrazione religiosa, dall'altra¹⁴; ora l'immagine sacra veniva ignorata, e quasi messa in ombra da un nuovo simulacro che le contendeva lo spazio pubblico.

La simbolica sfida al consolidato sistema di valori lucchese si completava con la scelta di programmare l'inaugurazione proprio il 14 settembre 1863, giorno della festa del Volto Santo, «festa tipica

Scuola Normale Superiore, 1977, p. 12.

13 «La famiglia dello stesso casato, che è tuttora in piede», scriveva ancora Bongi «è di gente così citrulla e così codina per giunta, che son certo che gli giungerebbe nuovo il nome di Francesco se gliene dimandassi» (*ibid.*).

14 Si vedano le limpide considerazioni di CAMAIANI nel suo *Dallo Stato cittadino* cit., pp. 262-263.

di una 'società cristiana', insieme sacra e profana», ha scritto con estrema chiarezza Camaiani, preceduta da una processione serale che «illustra[va] con un linguaggio accessibile anche agli analfabeti l'unione tra Chiesa e Stato [...] la gerarchia che regolava i rapporti tra i vari ceti»¹⁵. In questo quadro di contrapposizione, almeno inizialmente fecondo di vibranti pulsioni anticlericali, Francesco Burlamacchi sarebbe diventato anche l'icona della prima loggia massonica post-unitaria lucchese, fondata il 27 dicembre 1862; la loggia immediatamente aderì al Grande Oriente di Torino, non schierandosi dunque su posizioni democratiche o antisabaude. Del resto, il mito del «primo martire dell'Unità italiana» era stato fermamente preso in mano nel 1859 da Ricasoli e dai moderati toscani, che ne avevano depurato i tratti incompatibili con una visione tesa a giustificare e consolidare lo Stato unitario, considerato rigorosamente nella sua veste monarchica e di fatto priva di aperture verso le istanze della democrazia risorgimentale¹⁶. Qualche anno dopo l'inaugurazione, nel 1867, Francesco Domenico Guerrazzi avrebbe denunciato con veemenza questa operazione dedicando uno scritto a Burlamacchi che aveva lo scopo dichiarato di rendere giustizia alle indiscutibili convinzioni repubblicane del lucchese¹⁷.

Tornando a Lucca, negli anni a seguire il sotterraneo malumore dei più influenti ambienti cittadini sarebbe rimasto sullo sfondo, silente ma non per questo meno incisivo. D'altronde, come aveva anticipato Bongi a D'Ancona, il rifiuto di collaborare opposto dal ceto patri-zio avrebbe impedito di far giungere allo scultore fiorentino Ulisse Cambi un quadro che ritraesse Burlamacchi al quale ispirarsi. Forse per questo motivo, le sembianze del martire di piazza San Michele risultano diverse da quelle restituiteci dai dipinti disponibili, ove il condottiero è raffigurato con la barba, mentre nella statua il volto rasato si accompagna ad un'austera figura, dall'aria quasi monastica.

15 *Ivi*, pp. 159-162.

16 Cfr. R. PIZZI, *Squadre e compassi della Lucchesia intorno all'Unità d'Italia*, Lucca, Pacini Fazzi, 2011 e F. CONTI, *Laicismo e democrazia: la massoneria in Toscana dopo l'Unità*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1980.

17 F.D. GUERRAZZI, *Vita di Francesco Burlamacchi*, Milano, Guigoni, 1868.

La statua di Francesco Burlamacchi non fu l'unica novità introdotta nella scenografia urbana dei primissimi mesi post-unitari. Anche l'autorità municipale non mancò di prendere l'iniziativa in questo ambito già a poche settimane dall'inizio della Seconda guerra d'indipendenza, cercando di ricavarvi margini di autonomia rispetto alle indicazioni provenienti da Firenze. Come avrebbe rivelato il primo gonfaloniere, Paolo Sinibaldi, non appena cessato il suo incarico, nei primi giorni del 1860, l'istituzione comunale caldeggiò – per proprio conto – l'ipotesi di erigere in piazza San Michele in Foro un monumento dedicato a una gloria locale, forse allo scopo di scongiurare l'eventualità di doversi accogliere lo sgradito Burlamacchi. Il soggetto prescelto sarebbe stato «l'immortale Castruccio», personalità più compatibile con la cultura e le inclinazioni politiche del ceto dirigente cittadino, ma non del tutto conforme ai canoni dell'epopea patriottica in costruzione. Sinibaldi avrebbe infatti ammesso che «per disavventura» gli «splendidi trionfi» di Castruccio Castracani «furono d'italiani sopra italiani, quando i loro odii municipali apparecchiavano e rafforzavano la lunga servitù della patria comune»; di qui, probabilmente, il fallimento del progetto, non condiviso dall'esecutivo¹⁸. Andò invece a buon fine la repentina decisione, sempre di provenienza municipale, di «restituire alla Piazza Reale e alla Porta S. Croce i loro nomi originarii di *Piazza Napoleone* e di *Porta Elisa*». A tale provvedimento, preso mentre il principe Napoleone Eugenio soggiornava in città alla testa di truppe francesi e in una fase nella quale in Toscana non mancavano le simpatie bonapartiste, si sarebbe accompagnato l'auspicio, rimasto tale, «di sostituire la statua di Napoleone I sulla piazza omonima, a quella di Maria Luisa ora ivi esistente»¹⁹. Il richiamo a Napoleone, e all'esposizione di un suo monumento, aveva evidentemente assunto una connotazione differente rispetto all'età elisiana, diventando forse un utile espediente per mettere in evidenza la 'differenza' lucchese all'interno del contesto regionale.

18 P. SINIBALDI, *Al magistrato civico di Lucca. Relazione del Gonfaloniere contenente il reso-conto sommario del proprio operato dal 6 giugno a tutto il 31 Dicembre 1859*, Lucca, Giusti, 1860, pp. 15-16.

19 *Ivi*, p. 15.

3. La chiesa e il pantheon civile

Nei primi anni post-unitari il patrimonio monumentale di Lucca conobbe infine un ulteriore importante intervento che fece da cassa di risonanza al mutamento di regime. Di nuovo era interessata piazza San Michele in Foro, centro nevralgico della città; in questo caso, però, a essere alterati non erano gli equilibri spaziali della piazza, ma il suo fulcro, l'imponente basilica di fondazione altomedievale.

Subito dopo l'avvento al potere di Ricasoli presero avvio i lavori di restauro della cadente facciata, da tempo ritenuti indispensabili e per i quali nell'ottobre 1858 il Granduca aveva finalmente concesso un apposito finanziamento triennale. Alla direzione artistica dei lavori venne confermato l'architetto Giuseppe Pardini, il docente dell'Accademia di Belle Arti che in passato era stato strettamente legato a Carlo Lodovico, per il quale aveva agito da vero e proprio «artista-funzionario»²⁰. Fornendo una personale interpretazione dei canoni del restauro stilistico, il direttore artistico dichiarò pubblicamente le proprie intenzioni nei riguardi della facciata di San Michele in una lettera, più volte ricordata dagli studiosi, inviata nell'agosto 1861 a «La Gazzetta di Lucca» a suo dire per dissuadere ogni tentativo di «censura» del suo operato. Nella lettera rivendicò l'esigenza di rispettare «il concetto di Guidetto» da Como, il maestro che aveva ideato la facciata, anche inserendo elementi figurativi del tutto inediti e apparentemente inusuali. Guardando alle protomi umane ormai irricognoscibili perché troppo danneggiate, Pardini sosteneva che molte di esse raffigurassero personaggi dell'epoca in cui era stata costruita la basilica; una simile interpretazione autorizzava, a suo avviso, a realizzare nuove sculture in sostituzione di quelle ammalorate che riproducessero «soggetti storici contemporanei»²¹. Di qui la scelta, rivendicata fino alla conclusione del restauro, di «seguire l'esempio degli Antichi coll'effigiarvi alcuni di quegli uomini storici

20 Un'accurata ricostruzione della figura di Pardini in G. MOROLLI, *I classicismi di Giuseppe Pardini*, Firenze, Alinea, 1990.

21 Cfr. R. SILVA, *Metodi di restauro architettonico nel Settecento e nell'Ottocento: la chiesa di San Michele in Foro a Lucca*, «Prospettiva», V, 1979, 19, pp. 52-58.

che hanno contribuito all'avanzamento del progresso sociale e nazionale fortemente sentito nella presente età»²². Nel secondo e nel terzo ordine di archetti della facciata sarebbe così comparso un variegato pantheon di personalità, non solo coeve e in gran parte estranee alla storia religiosa, dotato di un'eclatante finalità pedagogica.



Figure 3 e 4. Giuseppe Pardini, Teste chimeriche (dettagli), Lucca, S. Michele in Foro, 1861-1866

Nel medesimo ordine, il secondo, avrebbero trovato spazio Dante, Castruccio Castracani, Napoleone Bonaparte, Carlo Alberto, Bettino Ricasoli, Cavour, Napoleone III, Vittorio Emanuele (fig. 3) e, infine, Pio IX (fig. 4). Il restauro, che correttamente Pardini definì piuttosto «ricostruzione», a sottolineare il peso delle integrazioni apportate²³, incastonò la narrazione dell'unificazione nella facciata

22 G. PARDINI, *Enumerazione dei principali lavori eseguiti alla facciata di S. Michele in Foro dal 1861 al 1866*, documento riprodotto in C. DAL CANTO, *Il restauro della basilica di San Michele in Foro nelle «Carte Pardini», 1859-1866*, Lucca, Pacini Fazzi, 2007, p. 133.

23 *Ibid.*

dell'antica basilica, finendo per annoverare pure il pontefice. Forse suggerendo una forzata pacificazione in nome del trionfo sabauda, oppure semplicemente indulgendo nei confronti della fervente devozione tipica dei lucchesi.

L'iconostasi risorgimentale che avrebbe punteggiato gli archivolti e le architravi della facciata non restituiva in maniera plastica solo il compiersi ineluttabile di un cambio di regime politico, ma celebrava un vero e proprio salto di civiltà, proclamato dalla sequenza introdotta nell'ordine superiore, il terzo, ove sarebbero stati inseriti Galileo, Alessandro Volta, Cristoforo Colombo, Fuller e Gutenberg. Alle personalità religiose e ai condottieri originariamente presenti nella facciata sarebbero state dunque affiancate alcune icone della modernità, della rivoluzione scientifica e del libero pensiero, esaltate dalle correnti razionaliste e, quantomeno nel caso di Galileo, elevate a numi tutelari addirittura dagli anticlericali più accesi²⁴. San Michele in Foro avrebbe acquistato una nuova veste 'civica' in una piazza che già ospitava due simboli 'secolari' come Burlamacchi e il palazzo del municipio²⁵.

La radicale, per certi versi stravagante, alterazione dell'aspetto della basilica alimentò negli ambienti cattolici lucchesi inevitabili accuse di profanare il luogo sacro, che videro in prima fila il decano di San Michele, Domenico Dinelli²⁶. La contrarietà del sacerdote noto per le sue posizioni conservatrici²⁷, che pure era «direttore amministrativo» dei lavori, non poté che scoraggiare la raccolta di oblazioni, sulle quali l'originaria risoluzione granducale faceva affidamento per integrare lo stanziamento pubblico e così raggiungere la somma ne-

24 In tal senso basti ricordare i saggi ospitati in *Galilei e Bruno nell'immaginario dei movimenti popolari tra Otto e Novecento*, a cura di F. Bertolucci, Pisa, BFS, 2001.

25 Lo ha fatto giustamente notare SILVA, *Metodi di restauro architettonico* cit., p. 58.

26 Cfr. ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA (d'ora in poi ASDLu), Fondo del Decanato, *Ragguaglio delle cose avvenute dal 1858 al 1862, passim*.

27 Cfr. CAMAIANI, *Dallo Stato cittadino* cit., pp. 470 ss.

cessaria per completare l'opera²⁸. Ne conseguì la sospensione delle attività nei primi giorni del gennaio 1862, senza che la commissione responsabile degli interventi, formata in età granducale e composta in prevalenza da esponenti del clero lucchese, avesse preso decisioni definitive sui menzionati protomi.

Il restauro sarebbe ripreso due anni dopo, quando il governo e le istituzioni amministrative locali di fatto misero ai margini le autorità ecclesiastiche nella conduzione dell'opera. Dopo che, tra il settembre e l'ottobre 1863, il Consiglio comunale e quello provinciale, entrambi attestati su orientamenti filo-governativi, ebbero stanziato somme che coprivano «la massima parte della spesa», una nota del ministero dell'interno dichiarò ormai superato il decreto granducale dando mandato al prefetto Giuseppe Gadda di modificare la commissione in questione. Il prefetto costituì un nuovo organismo «incaricat[o] della sorveglianza dei lavori», non più presieduto da Dinelli, la cui azione era rigorosamente ripartita tra due sezioni. Alla prima di esse, che coincideva con la precedente commissione ed era come questa presieduta dal decano, spettava esclusivamente «la cura di promuovere nuovi sussidi». La seconda, invece, priva di membri ecclesiastici e composta da Pardini, da due «deputati del Municipio», il conte Pietro Cerù e l'ingegnere Augusto Bandettini, e, infine, dal presidente della Commissione d'incoraggiamento delle Belle Arti, il pittore Sebastiano Onestini, avrebbe avuto la responsabilità di «dirigere, sia artisticamente che amministrativamente, i lavori». A Onestini sarebbe spettata la presidenza di tale sezione²⁹.

Il peso degli enti finanziatori, Comune, provincia e governo nazionale, si sarebbe fatto sentire, anche perché il Consiglio comunale aveva subordinato il proprio contributo all'auspicio che la Commissione fosse «nella maggioranza composta di delegati del

28 Si veda il decreto del ministro degli Affari ecclesiastici, che istituiva la «Commissione collettrice», la quale, allargata al decano e al presidente della Commissione di incoraggiamento delle Belle Arti, era incaricata della «direzione amministrativa dei lavori» (Firenze, 12 aprile 1859, documento ora integralmente consultabile anche in DAL CANTO, *Il restauro* cit., p. 162).

29 Verbale della riunione della «Commissione per i restauri di San Michele in Foro», 10 febbraio 1864, documento integralmente riportato *ivi*, p. 163.

Comune e della Provincia»³⁰. I residui dubbi circa l'opportunità di trasformare la nuova facciata in un tributo all'avvento del Regno d'Italia si dissolsero durante una seduta della seconda sezione tenutasi nel settembre 1864, quando il «deputato» del municipio, Bandettini, provò a sostenere in dissenso con Pardini «che quelle teste non vi si sarebbero potute introdurre, seguendo il concetto antico»³¹. Bandettini, tuttavia, non godeva nemmeno dell'appoggio dell'altro rappresentante municipale, Cerù, uno dei pochi patrizi che aveva manifestato simpatie liberal-moderate³². Il conte fece propria la tesi del direttore artistico, asserendo che «l'espressione d[egli] antichi [...] fu quella di far trionfare l'idea politica dominante nell'epoca loro». Nella medesima riunione Giuseppe Pardini poteva dunque chiudere il confronto rilanciando con determinazione: «l'adozione sulle testate degli architravi di protomi rappresentanti i ritratti degli uomini più eminenti in politica, i quali contribuiscono coll'opera loro a iniziare e compiere l'odierna nostra civiltà, è senz'altro migliore dei ritratti di uomini i quali, dimenticati, rappresentano una idea affatto contraria al civile progresso dell'età moderna»³³.

Nel pieno della contrapposizione tra papato e Regno sabauda, il «civile progresso» faceva la sua apparizione sulla facciata di una basilica. Una volta giunto il momento dell'inaugurazione, il 2 marzo 1866, non dovette suonare casuale la scelta di affidare il discorso inaugurale a Niccolò Matas, viste le assonanze con il simbolismo che aveva informato il rifacimento di Santa Croce a Firenze, portato a termine da Matas nei medesimi anni³⁴. Nell'epigrafe commemorativa scoperta durante

30 *Ibid.*

31 Verbale dell'adunanza del 24 settembre 1864, *ivi*, p. 39.

32 Si veda il rapporto del prefetto di Lucca, Moscheni, inviato a Firenze pochi giorni prima del 27 aprile 1859, in CAMALANI, *Dallo Stato cittadino* cit., pp. 88-92.

33 Cfr. DAL CANTO, *Il restauro* cit., p. 39.

34 Su Santa Croce «chiesa della nazione» ci si limita a rinviare a B. TOBIA, *Una cultura per la nuova Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci-V. Vidotto, Roma-Bari, 1991, vol. II, pp. 495-515. Cenni sull'inaugurazione della facciata di S. Michele in Foro in C. PERINI, *Ristauri eseguiti dall'ill.mo sig. prof. architetto Giuseppe Pardini alla facciata della chiesa di S. Michele in*

la cerimonia e posta all'altezza della seconda loggetta non si guardava all'edificio come luogo di fede, ma solamente all'estetica della sua «fronte cadente per vetustà», che «Governo e Provincia | Municipio e cittadini | vollero rinnovata»³⁵. All'autorità religiosa, e alla vocazione spirituale di quel sito, non era riservata alcuna menzione.

4. Rinnovata intransigenza e uso politico dell'arte

Le iniziative volte a erigere nuovi monumenti continuarono negli anni a creare momenti di intensa conflittualità politica, che vedevano gli interpreti dell'intransigentismo clericale, per lunghi tratti in maggioranza anche all'interno del Consiglio comunale, contrapporsi ai progetti provenienti da parte liberale e democratica. Liberali e democratici sarebbero stati accomunati dalla disposizione ad arricchire il parco monumentale urbano, la cui solennità era stata accresciuta anche dall'acquisto delle mura da parte dell'istituzione comunale, di fatto avvenuto nel 1866³⁶. Mentre Lucca si avviava, gradualmente, a diventare nella sua integrità architettonica una 'città-monumento', che molti percepivano ancora come la testimonianza tangibile dell'immutata forza di un sistema di valori ereditato dal passato e da concepirsi come immutabile, i paladini della nuova Italia, frutto delle rivolte e delle guerre risorgimentali, avrebbero messo in discussione quell'integrità, imponendo all'attenzione popolare nuovi eroi e nuovi ideali di matrice inconfondibilmente laica.

Dopo il primo quinquennio successivo all'Unità, durante il quale il patriziato lucchese di fatto non interferì sull'affermazione elettorale degli esponenti del liberalismo filo-sabaudo, gli equilibri politico-amministrativi in seno al Consiglio comunale si assestarono sino alla seconda metà degli anni Settanta attorno all'intesa tra i liberali «moderati», che si riconoscevano nella linea governativa, e coloro che,

Lucca, Lucca, Tip. Cheli, 1866.

35 SEIDEL -SILVA, *Potere delle immagini* cit., p. 363.

36 Si veda C. SODINI, *La trasformazione in passeggiata delle mura e il loro acquisto dal demanio dello Stato da parte della città di Lucca*, in *Lucca e le mura. Itinerari del Risorgimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 19-61, in part. p. 37 ss.

anzitutto, subordinavano l'azione politica al rigoroso rispetto dei dettami della religione cattolica. Gran parte dell'aristocrazia cittadina avrebbe sostenuto, direttamente o indirettamente, i candidati che perseguivano tale indirizzo, pur accettando una collaborazione con i filo-governativi che si sostanziana nel conferimento a questi ultimi della carica di sindaco, mentre l'assessorato alla pubblica istruzione era affidato a personalità gradite alla Chiesa locale. Il compromesso conobbe alcune significative, ma isolate, crisi, resistendo sino all'incirca alla metà degli anni Settanta, quando maturarono alcune importanti novità nel panorama politico locale. La presa di Roma, che esasperò le divergenze di vedute in merito alla perdita del potere temporale da parte del papa – ma più in generale sul ruolo dell'istituzione ecclesiastica nella società – diede vigore all'azione delle correnti cattoliche più integraliste. Ne derivò la graduale, ma inarrestabile, affermazione elettorale dei candidati al Consiglio comunale sostenuti dalla decisiva opera di conquista di consensi compiuta dal comitato diocesano dell'Opera dei congressi e dal nuovo arcivescovo Ghilardi, succeduto a monsignor Giulio Arrigoni nel 1875.

Parallelamente, si assistette alla maturazione delle – pur minoritarie – esperienze di sociabilità democratico-repubblicana e, nel campo liberale, 'progressista'. La ricorrenza del 20 settembre, che – vista la vicinanza nel calendario – si proponeva quasi naturalmente come un controcanto al rituale del Volto santo, diventò subito a Lucca la più sentita celebrazione pubblica sulla quale convergevano simili associazioni. Il 20 settembre 1876, quasi a rivendicare un'accresciuta agibilità politica, la Società dei reduci delle patrie battaglie, l'Associazione progressista e l'Associazione monarchico costituzionale promossero una manifestazione per le strade della città, che terminò dinanzi alla statua di Francesco Burlamacchi, assunta ormai ad altare pubblico del laicismo e dell'anticlericalismo. Monsignor Ghilardi reagì con sdegno: dopo aver vanamente preteso che il prefetto vietasse un corteo indetto in occasione di una ricorrenza gradita al governo, ordinò di recitare in alcune chiese preghiere riparatrici «per espiare la vergogna di quella festa»³⁷.

37 Cfr. comunicazione del prefetto Bernardino Bianchi al Ministro dell'Interno,

Era solo la vigilia di una stagione durante la quale il tema dell'utilizzo della simbologia monumentale, rimasto silente per alcuni anni tranne nel caso del cenotafio a Matilde di Canossa del 1872³⁸, tornò a rappresentare un sentito terreno di scontro. Quasi in contemporanea, due iniziative di matrice differente, il tributo al defunto Vittorio Emanuele II e la costruzione di un monumento funebre in onore del garibaldino Tito Strocchi, avrebbero provocato la reazione del Consiglio comunale, sempre più dominato da elementi del cattolicesimo oltranzista.

La morte del sovrano, avvenuta il 9 gennaio 1878, indusse subito la Società operaia locale a promuovere la costituzione di un comitato incaricato di reperire i fondi necessari per l'erezione del monumento in suo onore. A presiederlo sarebbe stato direttamente il prefetto Bianchi, ma il prestigio istituzionale della sua carica, e quello personale di molti membri, quali i deputati Mordini e Del Carlo, il senatore Carrara, gli assessori Guerra e Pucci, lo storico dell'arte Enrico Ridolfi e altre eminenti personalità del partito monarchico, non bastarono a garantire un adeguato afflusso di donazioni. La raccolta di finanziamenti procedette in maniera assai faticosa, e la sostanziale freddezza dimostrata dai potenziali donatori nei confronti dell'impresa celebrativa diede coraggio agli ambienti clericali, propensi a contenere entro margini angusti la consacrazione pubblica della memoria di colui che aveva segnato la fine dello stato della Chiesa³⁹.

s.d. ma settembre 1876, in ASLu, Prefettura-Archivio di Gabinetto, b. 24.

38 La lunga e contestata storia del cenotafio collocato nella chiesa di San Giovanni si concluse solo sotto il regime fascista, desideroso di poter mostrare le proprie capacità conciliatrici. Per una sua ricostruzione sia sufficiente rimandare a SEIDEL-SILVA, *Potere delle immagini, immagini del potere* cit., pp. 366-369.

39 Per una ricostruzione dettagliata della tormentata storia del monumento a Vittorio Emanuele si veda la puntuale ricostruzione effettuata da Cristina Micheletti, dalla quale sono tratte molte informazioni qui riportate (C. MICHELETTI, *Il monumento conteso. Lotta politica e celebrazione nazionale a Lucca (1878-1885)*. Tesi di laurea, relatore prof. P. Pezzino, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1996/1997).

Le difficoltà incontrate fecero affiorare all'interno del comitato posizioni favorevoli ad una soluzione più rapida, perché poco dispendiosa, ma in tono minore, che consisteva nella realizzazione di un busto di bronzo, da ospitarsi nella loggia del palazzo pretorio, trasformata in un museo intitolato a Vittorio Emanuele. La conseguente rinuncia all'opzione più consona all'importanza del personaggio, la statua in campo aperto, spinse il giornale clericale «Il Fedele» a sostenere con entusiasmo l'idea, ma al contempo fu alla base delle molteplici obiezioni sollevate in seno all'organismo. Dopo alcuni mesi di vibrante discussione interna, che richiese la costituzione di un'apposita commissione di esperti, l'ipotesi del museo venne definitivamente accantonata sul finire del 1879⁴⁰.

Solo nella primavera del 1880 il monumento tornò all'ordine del giorno del Consiglio comunale, ormai quasi completamente sotto il controllo dei clericali intransigenti. Il dibattito del 23 aprile 1880 avvenne in seguito ad una richiesta ufficiale del comitato, che invitava il Comune ad individuare il luogo che avrebbe ospitato la statua, considerando tale indicazione una condizione preliminare per procedere alla selezione dello scultore. La decisione – com'è intuibile – era di cruciale importanza nella disputa sul rilievo da attribuire all'opera. La relazione preparatoria stesa dal consigliere Domenico Martini su incarico della giunta poggiò sull'assunto – già di per sé significativo – che Lucca risultava sprovvista di spazi aperti idonei allo scopo; questa valutazione spingeva il relatore a caldeggiare la collocazione della statua «o nel mezzo al giardino che è dietro al Caffè delle mura; o alla sommità della scesa grande, davanti al caffè»⁴¹. In quel modo, si poteva dedurre, il monarca sarebbe stato tenuto lontano dai luoghi della devozione e ospitato dalla cornice perimetrale delle mura, in un contesto forse reso più 'borghese' e meno austero dalla presenza del caffè, del passeggio e del traffico delle vetture. Alla conclusione della seduta, il Consiglio prese comunque ancora tempo,

40 M. CHIARLO, *Il monumento a Vittorio Emanuele II*, in *Lucca e le mura* cit., pp. 155-172: 157.

41 Cfr. ARCHIVIO STORICO COMUNE DI LUCCA (d'ora in poi ASCLu), Protocollo generale, a. 1880, n. 2307.

disattendendo la richiesta del comitato: ogni decisione sul sito veniva subordinata alla valutazione delle dimensioni della statua⁴².

I sostenitori del monumento si dovettero adeguare alla deliberazione: il 28 ottobre seguente venne pubblicato un bando di concorso, destinato agli «scultori della provincia», che formalizzava la disponibilità di 18.000 lire per la realizzazione dell'opera⁴³. La commissione valutatrice avrebbe proclamato vincitore il modello proposto da Augusto Passaglia (fig. 5). Meno 'battagliero' rispetto ad altre proposte in concorso, il Vittorio Emanuele di Passaglia risultava avvolto da un'aura tranquillizzante, descritto com'era dalla commissione in una «posizione maestosa quanto calma», e privo di elmo. La posa non presentava dettagli inusuali: la mano sinistra poggiava sull'elsa della spada, mentre le carte tenute nella mano destra forse simboleggiavano lo Statuto albertino.



Figura 5. Augusto Passaglia, Monumento a Vittorio Emanuele II, Lucca, 1885

42 ASCLu, Deliberazioni del Consiglio municipale, a. 1880, n. 68.

43 Cfr. *Comitato per un monumento da erigersi in Lucca a S. M. Vittorio Emanuele II Primo Re d'Italia. Programma di concorso*, «La Provincia di Lucca», X, 1880, 28, p. 2.

Il linguaggio figurativo del vincitore, entrato nello studio di Giovanni Duprè nel 1862, quindi nel pieno dello slancio creativo suscitato dalla nascita del Regno d'Italia, si collocava fedelmente entro i canoni stilistici che informavano la 'visione politica' dell'arte caldeggiata dai liberali. Un'interpretazione autentica' di quella cifra stilistica sarebbe stata fornita qualche anno dopo, nel 1897, dinanzi all'Accademia lucchese di Scienze, Lettere ed Arti dal già menzionato Enrico Del Carlo, che sin dall'avvento della Sinistra storica aveva condiviso molte delle evoluzioni compiute dal liberalismo 'progressista'. Nell'orazione, Passaglia veniva elevato a beniamino di una forma espressiva che rispettava «le giuste ragioni dell'arte in relazione co' soggetti e con lo spirito de' tempi», «rifugge[ndo] tanto dall'*idealismo* accademico quanto dal *verismo* plebeo» e sottraendosi alla sempre più ricorrente dicotomia tra «gretto misticismo [e] sconfortante materialismo». L'artista lucchese assurgeva a perfetto interprete del paradigma artistico celebrato da Del Carlo, poiché elevava a propria musa ispiratrice l'«Umanità», suprema manifestazione del divino⁴⁴.

La produzione scultorea pubblica di Augusto Passaglia sarebbe stata dominata da opere intrise di rimandi alla cultura e all'epica nazionale nella declinazione più gradita al gruppo dirigente al potere, basti pensare al Boccaccio di Certaldo, del 1879, al Francesco Carrara del Palazzo ducale di Lucca, del 1891, ai bozzetti di Rossini, Machiavelli, Capponi, Sella, Vasari, Leopardi e pure di Guerrazzi. Fu pure tra gli autori di una delle principali dimostrazioni del filone di 'arte pubblica' esaltato da Del Carlo, i bassorilievi per Santa Maria del Fiore di Firenze.

5. Laiche consacrazioni e conflitti istituzionali

Nell'assegnare l'incarico a Passaglia, il comitato fissava perentoriamente «nel settembre 1882» l'inaugurazione del monumento⁴⁵; in

44 Il discorso, oltre ad essere pubblicato sugli «Atti dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», venne anche dato alle stampe autonomamente (E. DEL CARLO, *Della scultura nel secolo XIX e delle opere di Augusto Passaglia*, Lucca, Tip. Giusti, 1897; le citazioni sono tratte da pp. 13, 22).

45 Cfr. documento datato 10 marzo 1881 (*Comitato per un monumento da eri-*

realtà, gli ostacoli da superare erano ancora numerosi, e la programmata inaugurazione sarebbe avvenuta con ben tre anni di ritardo. Presto, nel luglio 1881, una lettera inviata da Lucca a «La Nazione» avrebbe denunciato che «La parte clericale» stava «fa[cendo] fuoco e fiamme perché questo monumento [...] sia collocato in un luogo non troppo conosciuto, quasi fosse un contrabbando punibile colla multa e col carcere». Tuttavia, sempre secondo l'anonimo estensore del testo, anche il «partito ultra (?)», costituito dalle frange democratico-radicali, creava difficoltà «porge[ndo] volentieri la mano ai sostenitori delle idee retrive» in nome della convinta opposizione alla «consorteria» liberal-moderata. Da quella parte politica si suggeriva una nuova, poco decorosa, collocazione nel prato di porta San Donato, «un angolo della città, cui fanno corona la fabbrica dei tabacchi, quella dell'ospedale, e l'altra più *splendida* dell'asilo mortuario»⁴⁶. Anche sul tema del monumento si poteva constatare quella indiretta convergenza tra clericali e «progressisti» che avrebbe costituito una peculiarità di Lucca alla fine degli anni Settanta. Il Consiglio comunale, dopo altri rinvii dettati da un evidente atteggiamento dilatorio, individuò finalmente il sito nella scesa delle mura nei pressi di Porta S. Pietro solo nell'ottobre 1882, d'accordo con il comitato, escludendo però di poter fornire un contributo finanziario per rendere l'area idonea ad ospitare la statua a causa delle ristrettezze economiche in cui versava l'ente municipale. Il rifiuto provocò una nuova battuta d'arresto nel percorso verso l'erezione del monumento⁴⁷.

gersi in Lucca a S. M. Vittorio Emanuele II, «La Provincia di Lucca», XI, 1881, 6, p. 1).

46 Lettera firmata «Y», «La Nazione», 12 luglio 1881. L'ultima proposta proveniva da Antonio Catelli, che l'aveva sottoposta al comitato il 31 maggio 1881 (ASLu, *Comitato pel monumento in Lucca al Re Vittorio Emanuele II*, b. 3, Adunanza 31 maggio 1881).

47 L'assenso dell'ente comunale fu accompagnato da pesanti prese di distanze. I potenti consiglieri ultra-clericali Lorenzo Bottini e Martino Bernardini si astennero, mentre nella giunta l'assessore Alessandro Tucci espresse voto contrario. Alla fine il Consiglio avrebbe approvato l'apposito progetto predisposto dal comitato con quindici voti favorevoli, sei contrari e tre astenuti. Cfr.

Mentre la maggioranza anti-sabauda continuava a non agevolare la rapida ed efficace realizzazione dell'omaggio a Vittorio Emanuele II, il progetto di un altro monumento, dedicato ad un protagonista della storia garibaldina, repubblicana e anticlericale, Tito Strocchi, accendeva un nuovo conflitto politico⁴⁸. A differenza delle vicende fin qui ricordate, nel caso di Strocchi l'iniziativa non proveniva direttamente dalle istituzioni dello Stato, o era da esse patrocinata, ma chiamava a raccolta quel segmento della società lucchese che propugnava gli ideali della democrazia e della repubblica spesso esprimendo un'ostilità senza compromessi nei confronti delle autorità. Fino allora le imprese monumentali erano state finalizzate ad alimentare una liturgia dai confini delimitati con attenzione, come avevano dimostrato – nella facciata di San Michele in Foro – l'inclusione di Pio IX e l'assenza di Garibaldi.

Già la scomparsa di Strocchi, combattente e cospiratore, avvenuta nel giugno 1879, aveva alimentato una disputa ricca di risvolti politici, poiché la giunta comunale ne aveva negato la sepoltura all'interno del cimitero urbano, motivando il divieto con l'ateismo del defunto, ritenuto incompatibile con l'assunto che il locale cimitero potesse accogliere solo i fedeli cattolici. Secondo le autorità municipali, le salme di coloro che sceglievano il rito civile non potevano essere accolte entro quelle mura: non si riconosceva a tutti gli abitanti del Comune il medesimo diritto, in coerenza con una visione che considerava la fede come un imprescindibile pilastro identitario della comunità lucchese, ancora sentita come cristiana, prima che civile. «Finchè sulle cento torri della nostra città si eleverà Signore il Sacrosanto simbolo della Croce, non vi potrà essere legge alcuna che sottragga i liberi pensatori alla loro 'stranissima anormalità'», sentenziava «Il Fedele»⁴⁹. L'inumazione del garibaldino

CHIARLO, *Il monumento* cit., pp. 161-162.

48 Su Tito Strocchi basti ricordare E. CECCHINATO, *Camicie rosse. I garibaldini dall'Unità alla Grande guerra*, Roma, Laterza, 2007, pp. 136 ss. e G. MACCHIA, *Tito Strocchi: un garibaldino lucchese*, a cura di D. Orlandi, Lucca, Istituto storico lucchese, 1979.

49 *Il progresso nel cimitero*, «Il Fedele», VIII, 1879, 25, p. 1.

sarebbe dunque dovuta avvenire nell'area destinata agli acattolici, situata fuori dalla cinta architettonica principale (fig. 6); i parenti e i sodali di Strocchi denunciarono una simile discriminazione esigendo parità di trattamento per tutti cittadini, così come previsto dalla legge nazionale. L'intervento del prefetto Bianchi ne avrebbe accolto l'appello, imponendo al Comune di rispettare il principio di uguaglianza e, nello specifico, la legge che disciplinava il seppellimento dei defunti.

Due anni dopo, nel giugno 1881, si ripropose la medesima situazione in seguito alla morte del repubblicano Vincenzo Colucci, che richiese un nuovo intervento da parte del rappresentante del governo. In quel caso, però, il Consiglio comunale scelse di rendere esplicito lo scontro istituzionale tra autorità municipale e governativa, dando il proprio assenso alla proposta della giunta di presentare ricorso al Re contro il provvedimento della prefettura, che aveva imposto di collocare anche Colucci nella «parte nobile» del cimitero⁵⁰. L'atto provocò una lunga serie di polemiche anche sulla stampa locale, che videro in primo luogo contrapposti «Il Fedele» e la testata liberal-democratica «Il Progresso». Nell'attesa dell'esito del ricorso, lo scontro tra i paladini del principio di laicità dello stato e i custodi dell'imprescindibile matrice cattolica delle forme politiche della convivenza fu ulteriormente rinfocolato da un ulteriore diniego opposto dal Comune nel settembre 1882, diretto questa volta ad impedire che un monumento funebre abbellisse la tomba di Tito Strocchi (fig. 6). Il comitato per la sua realizzazione, attivo sin dal 1879, diede seguito con quel progetto alla battaglia ideale condotta al momento della morte di Strocchi. Dopo aver prevalso sul tentativo di punire da morto il volontario di Digione discriminandolo per le idee che aveva professato in vita, le organizzazioni che ne esaltavano la memoria scelsero di andare oltre, dando lustro alla presenza dell'ateo garibaldino all'interno del «camposanto». La giunta reagì con durezza: approfittando del pendente ricorso «relativo alla località dei sepolcri degli acattolici nel Cimitero Comunale», non auto-

50 Per maggiori dettagli si veda R. PIZZI, *Presenze laiche a Lucca nella seconda metà dell'Ottocento*, «Documenti e Studi», XI, 1994, 14/15, pp. 123-147.

rizzò la posa della scultura, tra l'altro programmata nel giorno della breccia di Porta Pia. Il respingimento dell'istanza da parte del ministro dell'interno Depretis, avvenuto il 23 settembre 1882, avrebbe indotto il prefetto Bianchi ad intervenire – ancora una volta – per far rispettare coattivamente la legittima pretesa del comitato.



Figura 6. Artemisio Mani, Monumento funebre a Tito Strocchi, Cimitero urbano di Lucca, 1883

L'11 marzo 1883, all'indomani dell'anniversario mazziniano, avvenne l'inaugurazione. L'opera, realizzata da Artemisio Mani, raffigurava un tronco di piramide sormontato da un vaso funerario dal quale scendeva una ghirlanda di fiori; il corpo della piramide ospitava un medaglione con il ritratto di Strocchi in divisa garibaldina alla sua base venne posta un'epigrafe composta da Giosuè Carducci, il cui coinvolgimento comprovava l'ampia attenzione suscitata dal caso⁵¹. Avevano partecipato al finanziamento del monumento funebre

51 La lapide così recita: «Se fortemente sentire | È da Romani | Onorate, o cittadini, la tomba | di | Tito Strocchi | Morto a trentatrè anni | il XII giugno MDCCCLXXIX | Nobili cose pensò | Degne scrisse | Combattè valoroso | Nel Trentino, nell'agro romano | E il XXIII genn MDCCCLXX a Digione |

la Società dei reduci delle patrie battaglie, la Fratellanza artigiana, la loggia massonica «F. Burlamacchi», ma anche facoltosi emigrati residenti a San Paolo del Brasile e a San Francisco⁵². La cerimonia fu un nuovo importante momento di visibilità pubblica per la galassia democratica lucchese, impegnata a costruirsi autonomi spazi di agibilità politica. Oltre alle società già citate, furono presenti l'Associazione progressista, la Società «Giuseppe Mazzini», l'Associazione «Mentana», il Circolo repubblicano lucchese, il circolo socialista, il Club alpino, la Società di ginnastica e alcune delegazioni provenienti da altre città⁵³.

Quando la sentita vicenda del monumento funebre si stava per concludere con un'affermazione dei suoi sostenitori, grazie al determinante intervento dell'autorità statale, tornò a riaccendersi la contesa circa il tributo monumentale a Vittorio Emanuele. Il relativo comitato tornò a riunirsi – dopo una lunga pausa – nel febbraio 1883, invitando lo scultore Passaglia a realizzare entro nove mesi il monumento. Contemporaneamente, tornò a pronunciarsi affinché l'istituzione comunale si facesse carico delle spese per l'adeguamento dell'area delle mura che avrebbe dovuto accoglierlo. La giunta, per tutta risposta, bocciò nuovamente l'invito, «visti gli impegni economici gravissimi già presi dal Comune», mentre il Consiglio comunale sospese per l'ennesima volta ogni deliberazione in merito. Non mancò, tuttavia, chi ancora provava a mettere in discussione l'individuazione del sito: l'influente marchese Lorenzo Bottini, figura

Nulla chiese e nulla ebbe nel mondo | Se non tarda pietà | I parenti e gli amici
| Auspice | La Società dei Reduci delle Patrie battaglie | Posero».

52 Cfr. *Resoconto del Comitato pel monumento a Tito Strocchi*, «Il Progresso», VIII, 1883, 13, p. 2. Cfr. anche PIZZI, *Presenze laiche* cit., p. 141.

53 Cfr. *Inaugurazione del monumento a Tito Strocchi*, «Il Progresso», VIII, 1883, 11, p. 1. Cenni in A. MANCINI, *Il garibaldino Tito Strocchi*, «Studi romagnoli», VII, 1956, pp. 165-170: 170. Utili elementi per mettere a fuoco la vicenda del monumento funebre in MICHELETTI, *Il monumento* cit., pp. 70-75. Sul tema si veda anche il recente E. PROFETI, *Le memorie epigrafiche e monumentali di Tito Strocchi in provincia di Lucca*, «Documenti e studi», XXX, 2013, 35, pp. 181-192.

emergente dell'integralismo cattolico⁵⁴, intervenne sottolineando di non voler considerare come acquisita la collocazione sulla scesa presso Porta San Pietro⁵⁵. L'insistito temporeggiare del municipio fece aumentare le fibrillazioni nel campo liberale. Il 5 maggio 1883 su «Il Progresso» comparve una lettera anonima nella quale si chiedeva al comitato di assumere un atteggiamento più determinato di fronte alla gravità della situazione, perché «sarebbe [stato] uno sconcio se il simulacro del primo Re d'Italia, i lucchesi per non sapere dove collocarlo convenientemente lo chiudessero in un magazzino alla mercé de' topi e de' ragnateli»⁵⁶. A luglio, entro lo stesso organismo promotore si levarono alcune voci che attaccavano frontalmente l'istituzione municipale: «Il Municipio nolente o volente deve fare i lavori alla scesa», dichiarò il membro Carlo Agostini, «altrimenti mostra chiaro che [...] non vuole assolutamente che nella nostra città s'innalzi la Statua di colui che fu il primo Re d'Italia». La mancanza era ancora più grave perché i riferimenti alle ristrettezze economiche apparivano pretestuosi: «se fosse per concorrere ad una festa religiosa il Comune non aspetterebbe un istante ancorché dovesse sacrificare una somma dell'erario comunale», concludeva Agostini⁵⁷. Nelle settimane successive la perdurante situazione di stallo non venne però scalfita. Al di là delle differenze di vedute di carattere tecnico o circa la tenuta delle finanze municipali, risultava fin troppo chiaro che la controversia fosse di natura eminentemente politica. Sarebbe stata perciò una crisi politica a determinare la soluzione di continuità necessaria a vincere le resistenze.

La mancata partecipazione della giunta municipale all'organizza-

54 Su Bottini sia sufficiente rimandare all'apposita voce del Dizionario biografico degli italiani curata da Mirena Bernardini Stanghellini (M. BERNARDINI STANGHELLINI, *Lorenzo Bottini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - d'ora in poi DBI -, XIII, 1971, *ad vocem*).

55 Cfr. CHIARLO, *Il monumento* cit., pp. 163-164.

56 La lettera, a firma «Enne», comparve sul numero del 5 maggio 1883 («Il Progresso», VIII, 1883,18).

57 Agostini intervenne nell'adunanza del 17 luglio 1883 (cfr. ASLu, *Comitato pel monumento in Lucca al Re Vittorio Emanuele II*, b. 3).

zione del «pellegrinaggio nazionale» sulla tomba di Vittorio Emanuele, dimostrazione di risentito disinteresse verso la prima grande mobilitazione collettiva organizzata dalle istituzioni su scala sovra-locale in celebrazione dello Stato unitario, fece balenare il rischio che Lucca rimanesse pericolosamente isolata nel suo rifiuto di collaborare con il potere statale. Ne derivò – nel dicembre 1883 – la caduta della giunta, che premiò, seppur in via temporanea, i liberali «moderati»⁵⁸. La questione del monumento diventò di colpo una priorità per il successivo esecutivo, guidato dal sindaco Achille Pucci. Questi ebbe la meglio sulle obiezioni di provenienza clericale, sempre attestate sul rifiuto di qualunque aggravio finanziario per le finanze comunali, e su quelle espresse dai «progressisti», spostatisi sull'inadeguatezza del sito, una discesa troppo ripida destinata a giardino pubblico. In quest'ultimo caso non si trattava di argomentazioni prive di fondamento: la giunta non si sarebbe dimostrata insensibile alle sollecitazioni provenienti dal consigliere Basilio Gianni e da vari articoli de «Il Progresso», dirette a far notare come quella composita cornice avrebbe indebolito la dignità regale della figura rappresentata.

Nel giugno seguente, il Consiglio si fece carico dei lavori di risistemazione dell'area, delegando l'ufficio tecnico comunale di elaborare, di concerto con Passaglia, un progetto di ristrutturazione della discesa presso porta San Pietro. Si diffuse la convinzione che fosse indispensabile creare uno spazio del tutto sgombro e pianeggiante, all'interno del quale la statua potesse adeguatamente campeggiare; la demolizione del «caffè delle mura», e la sua ricostruzione in posizione più arretrata sul baluardo, avrebbe consentito di raggiungere lo scopo, oltre ad essere meno dispendiosa di altre. Il progetto in questione venne approvato dal Consiglio il 25 gennaio 1885, e i lavori si conclusero in tempo perché la cerimonia d'inaugurazione si potesse svolgere il 20 settembre dello stesso anno.

Ottenuto il risultato dopo lunghi e pesanti sforzi, i sostenitori più convinti del monumento cercarono di ampliare la portata pedagogica dell'evento per «il popolo», rintracciando un unico comune

58 Per una ricostruzione più articolata si rinvia ancora a MICHELETTI, *Il monumento* cit., pp. 112-140.

destino nella «storia leggendaria [...] che viene mantenuta viva dalle patriottiche commemorazioni e dai monumenti innalzati dai maggiori». Riproponendo con rinnovata energia la saga civile che univa dimensione locale e nazionale fatta propria dalle autorità fin dalla caduta del Granducato, si tornava a declamare il nesso finalistico che univa Francesco Burlamacchi, Vittorio Emanuele e l'inesorabile perdita del potere politico dei papi⁵⁹. L'organizzazione del rituale, tuttavia, si conformò rigidamente all'abituale protocollo predisposto dalle autorità del regno, secondo il quale in piazza si sarebbe esibita solo quella parte della comunità locale che godeva della legittimazione statale. A sfilare in corteo sarebbero state, seguendo un preciso ordine gerarchico, le società militari, le società operaie, artigiane e di mutuo soccorso, gli istituti scolastici e di educazione, le «associazioni politiche ed umanitarie». Si configurò una manifestazione pubblica nella quale erano assai limitati i richiami alle forme di sociabilità peculiari della comunità, senza un sensibile coinvolgimento dell'élite aristocratica locale, e soprattutto nella quale al «popolo», la massa indistinta dei cittadini, era riservato il ruolo passivo di spettatore, fisicamente separato dalla cerimonia⁶⁰.

6. Civitali, Piaggia e i sussulti di fine secolo

Quella apertasi nel 1884-1885 fu una breve parentesi per la storia amministrativa della città di Lucca. Alle elezioni locali del 1888 i clericali intransigenti avrebbero riconquistato il predominio nell'aula consiliare, avvalendosi di un'alleanza con i liberali del «Comitato elettorale della campagna e del suburbio», gruppo del quale facevano parte alcune personalità della tradizione liberal-progressista locale. La «clerico-progresseria», come la definivano gli avversari, avrebbe guidato il Comune affidando la poltrona di sindaco ad Enrico Del Carlo che, vista la sua consolidata esperienza istituzionale, forniva alcune rassicurazioni ai rappresentanti del potere regio. Ancora una volta, tuttavia, i progetti di nuovi monumenti misero in risalto il

59 Cfr. gli articoli ospitati da «Il Progresso», X, 1885, 38.

60 Per un'analisi particolareggiata della giornata del 20 settembre 1885 si veda MICHELETTI, *Il monumento* cit., pp. 137-140.

portato conflittuale degli orientamenti clerical-aristocratici. Come accaduto in passato, nel momento di massima tensione le posizioni dell'ente comunale sarebbero giunte a causare un vero e proprio conflitto tra istituzioni dello Stato, con l'intervento della prefettura a invalidare le decisioni del Comune.



Figura 7. Urbano Lucchesi, Monumento a Benedetto Cairoli, Lucca, 1893

La relativa tregua sperimentata in occasione della collocazione – nel 1889 e nel 1890 – dei monumenti a Garibaldi e Mazzini, che secondo «Il Progresso» dovevano ora comporre insieme a Vittorio Emanuele un'ideale triade pacificatrice in presidio dello status quo⁶¹, si rivelò passeggera. Nel 1893, infatti, furono proprio le inaugurazioni di due sculture pubbliche di segno differente a catalizzare i contrasti politici. Il mese di settembre, tripudio della 'sacralità lucchese' per i festeggiamenti del Volto Santo, ospitò – come spesso

61 Cfr. *Inaugurazione del monumento a Giuseppe Garibaldi*, «Il Progresso», XIV, 1889, 38, p. 1. Sul monumento in onore di Garibaldi si veda anche L. LUCIANI, *L'Eroe di pietra. La statua di Garibaldi a Lucca*, «Camicia Rossa», XXVI, 2006, 2, pp. 17-19, su quello per Mazzini R. PIZZI, *Mazzini e Lucca*, «Actum Luce», XXXV, 2006, 1, pp. 160-172.

si era verificato in precedenza – le cerimonie inaugurali. In pochi giorni la città accolse la statua in bronzo di Matteo Civitali sotto la loggia di Palazzo pretorio, seguita – il giorno della presa di Roma – dal busto in memoria di Benedetto Cairoli, posto sul baluardo della Libertà (fig. 7).

L'onoranza per Civitali ebbe una storia ben distinta rispetto alle imprese monumentali sin qui ricordate. Il grado di coinvolgimento della società cittadina fu assai più ampio, mentre il Comune si fece subito efficace sostenitore, anche dal punto finanziario, dell'opera, collaborando con il comitato promotore. Il patriziato scelse di partecipare attivamente, basti rammentare che il presidente del comitato era il marchese Giacomo Sardini, giungendo sino ad aprire i propri palazzi il giorno dell'inaugurazione per esibire le più importanti collezioni private di opere d'arte. Nella città, agghindata a festa per l'apoteosi del genio lucchese, andava in scena la *Manon Lescaut* di Puccini, ma si trovava pure spazio per l'esposizione al pubblico, da parte del pittore Luigi Norfini, di un ritratto equestre di Umberto I⁶². La definitiva consacrazione di Civitali, artista per secoli dimenticato e fatto emergere dall'oblio da qualche decennio, sembrava diventare il momento della celebrazione dell'asse tra liberali 'transigenti' e clericali.

Matteo Civitali andava esaltato in quanto gloria del luogo, ma per molti era degno di questi onori non semplicemente per i suoi natali lucchesi. Civitali soddisfaceva, infatti, appieno i canoni di un'identità comunitaria fondata anche, e soprattutto, sul tradizionalismo cattolico. La riscoperta della sua arte era avvenuta impiegando una chiave interpretativa che lo trasformava nel campione di un Rinascimento integralmente fedele ai dettami dell'ortodossia confessionale, da contrapporsi alle correnti rinascimentali non considerate virtuose perché tendenzialmente laiche e razionaliste. Nei medesimi frangenti dell'inaugurazione, un sacerdote, Giovanni Volpi, illustrava quella peculiare visione spiegando che lo scultore di Lucca, «artista puramente religioso», si era riconosciuto in un'arte esclusivamente finalizzata alla

62 A. Mazzarosa, *Il monumento a Matteo Civitali inaugurato in Lucca il 17 Settembre e la festa artistica di cui fu motivo*, «Arte e Storia», XII, 1893, pp. 120-135.

devozione, il cui scopo era stato «il culto o la glorificazione del culto», rifiutandosi di seguire la lezione del «falso Rinascimento pagano». Nella sua opera erano stati messi in «armonia [...] i nuovi elementi di coltura colla sostanza delle idee cristiane e coi vigenti ordini politici e sociali», animando il «Rinascimento vero e cristiano». Volpi avrebbe allargato lo sguardo a tutto il panorama culturale italiano, mettendo al fianco di Civitali Petrarca e Dante, a loro volta considerati come antagonisti nei confronti del «pagano» Boccaccio⁶³.

Si comprende dunque perché l'erezione della statua potesse assumere per i gruppi cattolici più integralisti il significato di una prima affermazione pubblica, quasi una rivincita, nell'era sabauda, dopo tante battaglie in opposizione alle iniziative monumentali degli avversari politici. Il marchese Lorenzo Bottini, alla guida del circolo dell'Immacolata concezione, scelse di partecipare all'inaugurazione, avvenuta il 17 settembre 1893, deponendo ai piedi della scultura una corona di fiori corredata dello stemma papalino. Il gesto indusse le associazioni laiche presenti, insieme agli studenti universitari e a quelli dell'Accademia di belle arti, ad abbandonare la cerimonia in segno di protesta. Seguirono incidenti con gli agenti di polizia e una sassaiola ai danni della redazione de «L'Esare», il giornale di proprietà di Bottini e diretto dallo stesso marchese⁶⁴.

All'interno dei circuiti della sociabilità laica e risorgimentale la presenza del sindaco Del Carlo e del marchese Bottini alla successiva cerimonia per la collocazione del busto in onore di Benedetto Cairoli suonò come una provocazione. Il giorno della breccia di porta Pia i promotori intendevano omaggiare con Cairoli il fratello dei martiri di Villa Glori e l'uomo della Pentarchia, esibendo con orgoglio la

63 *Matteo Civitali artista del Rinascimento cristiano. Discorso letto dal sac. Giovanni Volpi direttore della scuola Matteo Civitali nella solenne distribuzione dei premi il 10 settembre 1893*, Lucca, Tip. Baroni 1893, pp. 7-10, 56. Sugli accenti 'confessionali' della riscoperta ottocentesca di Civitali si veda M. FERRETTI, *Matteo Civitali, Lucca, l'Ottocento*, in *Matteo Civitali e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Lucca, 3 aprile-11 luglio 2004), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2004, pp. 15-28.

64 Cfr. R. PIZZI, *Il turbolento settembre lucchese del 1893*, «Documenti e Studi», XV, 1996, 18/19, pp. 255-277: 264 ss.

tradizione del risorgimento anti-papale e trasmettendo un messaggio di rinnovata fermezza nei confronti di atteggiamenti più conciliativi verso il mondo clericale, come quello tenuto dal sindaco ormai da alcuni anni. Del Carlo, per parte sua, puntava anche in quella circostanza a sostenere una rilettura del profilo politico di Cairoli affine a quella costruita attorno a Mazzini e Garibaldi nei circuiti a lui più vicini, depurata cioè dalle asperità laiciste. I prevedibili, copiosi fischi che la folla riservò al suo discorso ebbero uno strascico processuale, a causa della denuncia sporta dal primo cittadino, che alimentò velenose polemiche sulla stampa locale. L'accoltellamento del consigliere comunale repubblicano Enrico Cambogi da parte di un «contadino» sostenitore di Del Carlo, commesso durante la seduta consiliare del 30 novembre 1893, sarebbe stato una vivida dimostrazione della vitalità di una contrapposizione politica che continuava ad avere robuste radici nell'irriducibile identità del luogo⁶⁵.



Figura 8. Augusto Passaglia, Monumento a Carlo Piaggio, Lucca, loggia di Palazzo Pretorio, 1896

65 *Ivi*, p. 270.

In un simile contesto, la forza evocativa dei monumenti non avrebbe accennato a scemare, anzi avrebbe ancora catalizzato la contesa. Tre anni dopo, sempre nel fatidico 20 settembre, fu la volta del busto (fig. 8) dell'esploratore Carlo Piaggia⁶⁶. Dopo Civitali la loggia di Palazzo pretorio si arricchiva dell'omaggio ad un personaggio di certo diverso, che nel 1877 – ancora in vita – era stato salutato dalla locale Fratellanza artigiana come un eroe del «civile progresso del nostro secolo». Il saluto si era reso necessario perché la città aveva sempre riservato alle sue imprese un'indifferenza che ricordava «quella nera ingratitudine e [...] quella vilissima persecuzione» attuata in passato dagli «uomini intenti a nascondere i lumi della scienza e i progressi della umanità». Piaggia veniva accomunato, sempre dalla Fratellanza artigiana, a «Paolo Sarpi [...] Galileo [...] Bruno di Nola [...] [all'] infelice Colombo», vittime della «vendetta dei poteri che parlando a nome del cielo o del dispotismo politico si arrogavano il diritto di reggere le sorti dei popoli»⁶⁷. La glorificazione della fama scientifica dell'esploratore, motivo di orgoglio per la comunità, veniva rivestita del valore di una indiretta tesi politica, nei confronti della quale tutti erano costretti a pronunciarsi.

Nel marzo 1882, all'indomani della morte avvenuta nella località egiziana di Carcoggi, sarebbe stato costituito un «Comitato promotore per le onoranze a Carlo Piaggia», con il triplice obiettivo di trasportarne in Italia le ceneri, di «innalzare un monumento a lui dedicato» e di pubblicarne gli scritti. Nonostante nel comitato si realizzasse una convergenza – quasi irripetibile – di ben venti realtà associative assai eterogenee tra loro, dall'Associazione monar-

66 Su Carlo Piaggia ci si limita a rinviare ai coevi E. DE AMICIS, *Carlo Piaggia*, «Almanacco del Fanfulla», VIII, 1878, e F. BONOLA, *In memoria di Carlo Piaggia. Conferenza letta il 23 settembre 1894 nella grande Sala del Liceo musicale Pacini*, Lucca, Tip. Baroni, 1895, nonché al recente E. ROSSI, *Carlo Piaggia. Un antropologo prima dell'antropologia*, Roma, Aracne, 2008.

67 *La Fratellanza artigiana a Carlo Piaggia nel giorno del suo arrivo in Lucca (11 aprile 1877)*, Lucca, Tip. Benedini, 1877, p. 1, in ASLu, *Fratellanza Artigiana*, b. 29, n. 1.

chico costituzionale sino al Circolo operaio repubblicano⁶⁸, il complesso, e dispendioso, progetto originario si rivelò impraticabile e l'organismo promotore di fatto si sciolse. Dopo una pausa di ben tredici anni tornò a riunirsi nel 1894, con una composizione ridottasi a sole dieci associazioni e sotto la direzione del vice-presidente Odoardo Carina, esponente del Comizio dei veterani presto elevato al ruolo di presidente. L'impegno era «attuare almeno l'altra parte del suo programma, la erezione cioè di un modesto monumento che tramandi ai posteri le sembianze dell'illustre viaggiatore»⁶⁹. Si optò per un busto in bronzo, da affidarsi ad Augusto Passaglia, che così avrebbe ampliato la galleria delle proprie opere in città dopo le statue a Vittorio Emanuele e a Francesco Carrara. La data dell'inaugurazione, come detto, fu individuata nel 20 settembre 1896; l'associazione tra l'«uomo di scienza» e quello snodo storico svelava le indirette implicazioni di quell'iniziativa. Con l'approssimarsi del rito pubblico, si manifestarono le prime conseguenti tensioni con la maggioranza del Consiglio comunale. Il dissenso espresso dalla comunale «commissione per le iscrizioni» sul testo dell'epigrafe proposto dal comitato comportò l'adozione dell'asettica formula «Intrepido esploratore delle terre africane negli anni 1856-1881», che eliminava dalla versione trasmessa al Comune il riferimento all'«apoteosi della patria»⁷⁰. Al contempo, entro l'ente presieduto da Carina si discusse se attribuire o meno un'impronta politica alla manifestazione.

Enrico Del Carlo, che da poche settimane aveva lasciato l'incarico di sindaco e partecipava in qualità di rappresentante dell'Associazione progressista, perseguì anche in quella sede una strategia di apertura verso gli ambienti clericali anche più radicali esprimendo durante

68 L'elenco completo, con l'indicazione dei rappresentanti designati a rappresentare ciascuna associazione in seno al comitato, nella lettera a stampa inviata «ai cittadini lucchesi» dal Comitato per le onoranze a Carlo Piaggia, 23 marzo 1882 (*ivi*, n. 4).

69 Si veda la circolare inviata dal vice presidente Carina, Lucca 14 febbraio 1895 (*ivi*, n. 9).

70 *Ivi*, nn. 28-32.

l'adunanza del 14 settembre l'«opinione di invitare [...] le associazioni tutte senza distinzione di partiti [...] trattandosi di una festa che non deve avere carattere politico». Al contrario, per la maggioranza del comitato, l'inaugurazione doveva essere munita di un connotato politico immediatamente percepibile. Carina si oppose a quanto suggerito da Del Carlo, dichiarandosi favorevole a invitare «tutte le associazioni liberali esclusivamente» e marcando quindi i confini di una ben definita scelta di campo⁷¹. Con tutta probabilità la fermezza adottata in quel frangente avrebbe logorato ulteriormente le relazioni con il municipio, che poco dopo la cerimonia – quasi a mò di ritorsione – comunicò «di non poter concorrere alla spesa del monumento [...] non essendovi fondi a tal uopo stanziati in bilancio»⁷².

Di lì a poco i due mondi sarebbero tornati a confliggere in maniera assai più clamorosa intorno ad un'ulteriore iniziativa non gradita all'anima clericale della città. Nei primi mesi del 1896, l'associazione dei reduci delle patrie battaglie aveva annunciato l'intenzione di erigere un Monumento ai Caduti della provincia di Lucca, da collocarsi all'interno della cerchia muraria, più precisamente nella centrale piazza delle Erbe, limitrofa a piazza Napoleone. Il Consiglio comunale approvò una simile destinazione, così come il progetto, opera di Urbano Lucchesi, scultore formatosi – analogamente a Passaglia e Fazzi – nell'atelier di Duprè e autore a Lucca delle sculture a Garibaldi, Mazzini e Cairoli⁷³. Lo scontro con il comitato promotore avvenne sulla successiva richiesta di mutare il nome della piazza intitolandola al 20 settembre, ricorrenza che il governo Crispi, due anni prima, nel venticinquesimo anniversario, aveva elevato a festa ufficiale. Il 26 giugno 1897 il Consiglio comunale ometteva di rispondere direttamente, approvando una mozione che rinominava lo spazio dove sarebbe sorto il monumento in «piazza indipendenza».

71 Cfr. *Verbale dell'adunanza del comitato per le onoranze a Carlo Piaggia*, Lucca 14 settembre 1896 (*ivi*, n. 34).

72 Lettera del sindaco Carlo Pierantoni a Odoardo Carina, Lucca, 2 ottobre 1896, *ivi*, n. 52.

73 Cfr. E. DEL CARLO, *Commemorazione dello scultore Urbano Lucchesi – XIX maggio MCMVII*, Lucca, Tip. Giusti, 1907.

Il solito Bottini, dalle colonne de «L'Esare», avrebbe chiosato che tale denominazione consentiva di onorare la memoria di coloro che erano periti nella stagione risorgimentale, e allo stesso tempo avrebbe permesso di fare riferimento all'«auspicata riacquisizione dell'indipendenza del Papa»⁷⁴.

Dietro istanza del comitato, dovette intervenire il prefetto Carosio, che annullò la delibera in questione il 9 luglio 1897, ma le resistenze non furono vinte. Quando il Consiglio comunale votò per la seconda volta a favore della mozione su «piazza dell'indipendenza», il 1° agosto, il nuovo conflitto tra istituzioni dello Stato divenne esplicito. Il prefetto cancellò anche il secondo pronunciamento, facendo notare come la richiesta del comitato di intitolare una piazza alla presa di Roma coincidesse con la volontà del governo, e ordinò al Consiglio comunale di pronunciarsi in maniera diretta su tale domanda. Tenacemente, la maggioranza del Consiglio, con in testa Bottini, non si piegò, bocciando la richiesta e provocando le dimissioni della Giunta, che nel frattempo con grande riluttanza si era adeguata alla linea dettata dal prefetto. Le dimissioni determinarono la nomina di un commissario straordinario, che avrebbe subito scavalcato l'organo rappresentativo comunale, stabilendo d'urgenza, il 4 novembre 1897, che «in perpetuo» piazza delle Erbe sarebbe diventata «piazza XX settembre».

Il municipio era stato di fatto esautorato di una sua importante prerogativa, e Bottini – forse non del tutto a torto – lamentò «il calpestamento del diritto nella nostra città»⁷⁵. A quasi quarant'anni dalla proclamazione dello Stato nazionale, a Lucca l'assemblea municipale non accettava ancora di uniformarsi alle mitopoiesi che stavano accompagnando le evoluzioni politiche del Regno, richiamandosi con ostinazione ai dettami del tradizionalismo cattolico, imperituro codice di identificazione comunitaria, anche a costo di sfidare la supremazia dell'autorità statale. Tale paradigma sembrò solo marginalmente scalfito dalle importanti trasformazioni avvenute durante l'età giolittiana. La collocazione del monumento in onore

74 PIZZI, *Presenze laiche* cit., pp. 143-144.

75 *Ivi*, pp. 144-146.

di Tito Strocchi sotto la loggia di Palazzo Pretorio, celebrata il 29 giugno 1913, sarebbe stata accompagnata da una nutrita manifestazione che l'inesauribile Bottini avrebbe definito «sovversiva, massonica, anticattolica, repubblicana», ma anche «antilucchese»⁷⁶.

76 Cfr. R. PIZZI, *Sussulti laici a Lucca nell'età giolittiana*, «Documenti e Studi», XV, 1998, 20/21, pp. 151-188: 186.

La Provincia di Massa-Carrara

Michele Finelli

1. Premessa

La storiografia sulla monumentalistica di matrice risorgimentale ha raggiunto anche per la provincia di Massa-Carrara un livello approfondito, mettendo in risalto la vivacità di sviluppo intenso di quella repubblicano-democratica rispetto al resto del Paese¹. Le piazze e le strade di questa provincia sono state, per usare un'efficace definizione di Mario Isnenghi, «piazze di partecipazione»², grazie all'elevata incisività dell'associazionismo mazziniano sulla vita socia-

1 Si veda al proposito M. FINELLI, *Appendice. Un monumento a Mazzini; Carrara in piazza*, in *Il monumento di carta. L'Edizione Nazionale dei Scritti di Giuseppe Mazzini*, Rimini, Pazzini, 2004, pp. 113-122; M. FINELLI-L. SECCHIARI, *La memoria di marmo. L'iconografia mazziniana nelle province di Massa-Carrara e La Spezia*, Rimini, Pazzini, 2007. Su questi temi sono sempre efficaci gli studi di M. BAIONI, *La 'Religione della Patria'. Musei e istituti del culto risorgimentale*, Quinto di Treviso, Pagus Edizioni, 1993; M. ISNENGI, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi, 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989; ID., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1994; ID. (a cura di), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Roma, Laterza, 1997; U. LEVRA, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino per la Storia del Risorgimento Italiano, 1992; I. PORCIANI, *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, il Mulino, 1997; S. Soldani-G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 1993; B. TOBIA, *Una patria per gli italiani*, Bari, Laterza, 1991. Per la proiezione locale di questo approccio storiografico, cfr. M. Baioni (a cura di), *I volti della città. Politica, simboli, rituali ad Arezzo in età contemporanea*, Arezzo, Le Balze, 2002; V. FIORINO-S. RENZONI, *La patria in marmo. I monumenti nazionali a Pisa*, Pisa, ETS, 2005 e F. RAGAZZI, *Provincia risorgimentale. Itinerari da Quarto al Tigullio*, Genova, Provincia di Genova, 2005.

2 ISNENGI, *L'Italia in piazza* cit., p. 62.

le dei Comuni e delle loro frazioni. Non sorprende dunque che, tra il 1890 e il 1974, siano stati inaugurati ben sette omaggi marmorei a Mazzini, tra i quali spicca il monumento di Carrara del 1892, emblematico anche come ‘caso’ nazionale³.

Ancora troppo poco, invece, si conosce sulla «seconda grande ondata narrativa per via monumentale»⁴ che ha investito il Paese, quella successiva alla Prima guerra mondiale: questo contributo intende aprire una finestra su quelle piazze. Il sito www.monumentigrandeguerra.it⁵ ha costituito lo strumento per compiere una verifica preliminare; i monumenti censiti sono sette: Aulla, Bagnone e Villafranca in Lunigiana; Carrara e la frazione di Bedizzano nel Comune di Carrara; Pariana, paese montano, nel Comune di Massa⁶. Incrociando le indicazioni del sito con una verifica più approfondita – sopralluoghi e stampa locale – si scopre che l’elenco è incompleto: mancano i riferimenti alle lapidi nel portico del Duomo di Massa e al monumento di Pallerone, frazione di Aulla attraversata dalla strada statale del Cerreto.

A questi casi sarà dedicato spazio nel saggio, il cui obiettivo non è presentare un censimento di tutti i monumenti della provincia, ma inquadrare all’interno delle coordinate storiografiche sul tema i monumenti ‘campione’ esaminati.

2. Il Risorgimento: Carrara, Fivizzano, Massa

Assodata la prevalenza dell’iconografia d’ispirazione democratico-repubblicano in provincia, ben rappresentata dal monumento di

3 Si vedano al proposito FINELLI, *La memoria di marmo* cit., p. 16, e B. GEMIGNANI, *Un monumento centenario. Il lungo cammino dei mazziniani apuani*, Massa Carrara, Associazione Mazziniana Italiana, [1992].

4 ISNENGI, *L’Italia in piazza* cit., p. 252.

5 Si tratta dell’«archivio *on line*, aperto alla collaborazione di istituzioni, privati e associazioni, [che] presenta la documentazione iconografica dei Monumenti italiani ai Caduti della Grande Guerra raccolta dal Museo Civico del Risorgimento di Bologna e dal Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto. Suoi scopi sono ricordare il grande lutto che seguì il primo conflitto mondiale, segnalare il patrimonio storico-artistico che caratterizza il nostro paesaggio urbano e sottolinearne l’importanza civile e il valore di testimonianza»; tratto dalla *Homepage* del sito.

6 Nel sito tuttavia è riportato il monumento ai Caduti della omonima località in provincia di Lucca, e non quello di cui si parlerà in questo saggio.

Mazzini a Carrara, si è scelto di dare spazio agli omaggi di matrice moderata, come quello ‘conciliatorista’ di Fivizzano e l’obelisco ‘dedicato’ a Vittorio Emanuele II in piazza Aranci a Massa.

2.2. Carrara mazziniana

Nonostante la vicenda del monumento di Mazzini a Carrara sia stata ampiamente indagata, essa merita uno spazio di rilievo poiché rientrò, come ha ricordato Massimo Baioni, nel processo di «un uso più intenso e dinamico dei miti risorgimentali e dei rituali connessi [...] implica[ndo] il coinvolgimento di settori emergenti della società (conseguenza anche della riforma elettorale del 1882)»⁷. Sulla realizzazione dell’opera influirono senz’altro la legge sull’elezione diretta del sindaco, voluta da Crispi nel 1889 per bilanciare l’autoritarismo dei prefetti e l’approvazione in Parlamento, nel marzo del 1890, del disegno di legge presentato dallo stesso Crispi per l’erezione del monumento nazionale a Mazzini nella capitale⁸. Lo Statista siciliano aveva imposto un controllo serrato sulle forze repubblicane e democratiche, le cui iniziative subivano l’ostracismo delle forze di pubblica sicurezza, ma il suo progetto di legge aveva in qualche modo ‘incoraggiato’ le amministrazioni progressiste locali a sostenere i comitati di matrice democratica. A Carrara l’idea del monumento nacque nel 1872, sulla scia emotiva suscitata dalla morte di Mazzini, ma si concretizzò solo dal novembre del 1889, quando grazie alla nuova legge fu eletto sindaco il repubblicano Gerolamo Ratto; egli formò una giunta progressista composta dagli assessori repubblicani Pantaleone Del Nero, Andrea Raffo e Battista Cozzani e da quelli socialisti Andrea Serra, Oreste Dell’Amico e Amedeo Conserva⁹. La partecipazione delle forze democratiche alla realizzazione del monumento fu corale, a partire dagli autori, Alessandro Biggi e Giuseppe Garibaldi: consiglieri comunali e sostenitori della giunta Ratto, entrambi erano professori all’Accademia di Belle Arti

7 BAIONI, *Introduzione*, in *I volti della città* cit., p. 14.

8 Si veda al proposito FINELLI, *Il monumento di carta* cit., p. 42.

9 A questo proposito cfr. M. FINELLI, *L’edera e il marmo. 160 anni di mazzinismo a Carrara, 1831-1992*, Pisa, Pacini, 2013, pp. 32-6.

di Carrara e scultori di fama internazionale¹⁰. Garibaldi era anche il cassiere del «Comitato promotore per il Monumento a Giuseppe Mazzini in Carrara», sodalizio che aveva raccolto le adesioni di associazioni repubblicane e di circoli socialisti; quattro dei sette membri della direzione erano consiglieri comunali: oltre a Garibaldi vi figuravano il presidente, l'avvocato Pantaleone Del Nero e i vicepresidenti, A. Contigli e Riccardo Traggiai¹¹.

Nel maggio del 1890, a due mesi dall'approvazione del progetto di legge di Crispi, il Consiglio comunale deliberò all'unanimità di collocare il monumento in uno dei luoghi più simbolici della città, piazza dell'Accademia, tra l'Accademia di Belle Arti, il Palazzo Comunale e la Chiesa del Carmine; tra il febbraio e l'aprile del 1892 l'assemblea civica intervenne con un contributo di tremila lire ad integrazione della sottoscrizione popolare. Il monumento fu inaugurato il 25 settembre del 1892, poche settimane prima delle elezioni politiche: come sempre lotta politica e celebrazione della memoria si mescolavano. L'evento avrebbe dovuto rafforzare la candidatura del milanese Antonio Maffi, collaboratore di Felice Cavallotti, eletto nelle suppletive del 1891 tenutesi a causa della morte del deputato del Collegio, Giovanni Pellerano. Ben presto Maffi «deluse profondamente i progressisti carraresi per la superficialità dei suoi pubblici discorsi e per il poco tempo dedicato agli interessi del Collegio»¹². Erano soprattutto le frange di matrice repubblicano-collettivista, vicine alle posizioni degli anarchici e dei socialisti, a esprimere ostilità nei confronti della sua candidatura, alla quale guardavano invece con favore i repubblicani 'istituzionali' di Aurelio Saffi. L'inaugurazione, articolata su due giornate, non riuscì a sanare i contrasti all'interno dello schieramento progressista. Il 25 settembre lo scoprimento della statua fu seguito dall'orazione di Giovanni Bovio, uno dei maggiori

10 Biggi aveva realizzato, tra gli altri, il monumento all'«Indipendenza Argentina» di Buenos Aires, mentre Garibaldi aveva vinto la medaglia d'argento all'Esposizione Mondiale di Parigi.

11 Cfr. FINELLI, *La memoria di marmo* cit., p. 24.

12 A. BERNIERI, *Storia di Carrara moderna, 1815-1935*, Pisa, Pacini, 1983, p. 146.

esponenti repubblicani, mentre per il 26 era previsto il comizio di Maffi. La prima spaccatura si ebbe nella giornata del 25, quando il «Fascio Repubblicano Giuseppe Mazzini» inaugurò il proprio vessillo sociale prima di partecipare alla cerimonia ufficiale. La rottura definitiva fu consumata il giorno successivo, quando duecento tra anarchici e repubblicani collettivisti disturbarono il comizio di Maffi, prima di abbandonare la sala del Teatro Animosi. A nulla servì il tentativo di riconciliazione tentato da Bovio nei giorni seguenti: la loro defezione dalle urne determinò la sconfitta elettorale di Maffi, che perse il Collegio contro il deputato massese Silvio Pellerano, un moderato legato agli interessi dell'industria locale¹³.



Figura 1. Monumento a Mazzini, Carrara, piazza dell'Accademia.

Foto di Michele Finelli

Il monumento (fig. 1) è indubbiamente pregevole e riflette i canoni dell'iconografia risorgimentale. Il piedistallo, realizzato da Garibaldi, presentava due allegorie: una, la lupa ferita, descriveva «il proditorio assassinio della Repubblica Romana»¹⁴, l'altra, «costituita

¹³ Si veda al proposito *La memoria di marmo* cit., p. 25.

¹⁴ «Lo Sveglarino», 28 settembre 1892.

da un artistico trofeo di armi e bandiere»¹⁵, raffigurava il «Pensiero e l'Azione», simboli dell'attività mazziniana. Secondo il foglio democratico «Lo Svegliarino», che dedicò un numero speciale all'inaugurazione, la statua, opera di Biggi, coglieva «Mazzini nell'atto in cui il sommo Maestro apprende la notizia di qualche nuova sciagura destinata forse ad inceppare la realizzazione del suo grande disegno: la resurrezione d'Italia, l'unità della Patria»¹⁶. Beniamino Gemignani ha definito «fantasia popolare» l'interpretazione del giornale, sostenendo che «il monumento effigia Mazzini nell'atto di proporre, meditando, la Legge della nuova Italia»¹⁷. La verità è che si potrebbero accettare o rigettare entrambe le interpretazioni. Se rappresentare Garibaldi era estremamente semplice, non si può dire la stessa cosa per Mazzini, un uomo politico, un intellettuale, la cui penna dal punto di vista dell'impatto visivo è certamente meno efficace di una sciabola.

Il monumento di Carrara diventò immediatamente il riferimento delle manifestazioni repubblicane di maggior spessore: il 10 marzo, anniversario della morte di Mazzini; il 22 giugno, giorno della nascita; il IX febbraio, anniversario della proclamazione della Repubblica Romana. Le commemorazioni, ispirate da una 'liturgia laica', seguivano un programma cadenzato dall'affissione di un manifesto per le strade della città e delle frazioni, da un corteo di omaggio alla statua e dal comizio di un esponente del Partito Repubblicano. Il programma del 1912, quarantesimo an-

15 *Ibidem.*

16 *Ibidem.* «Lo Svegliarino», periodico di indirizzo democratico-repubblicano, fu una delle più autorevoli voci politiche della provincia di Massa-Carrara fino all'avvento del fascismo. Nato come organo degli azionisti dissidenti della Banca del Popolo di Firenze, divenne, dopo il suo fallimento, l'organo del blocco progressista repubblicano, che lo acquistò nel 1876 cambiando il nome da «Lo Svegliarino» a «Lo Svegliarino». Fu il punto di incontro e di dialogo tra tutte le forze democratiche, dai repubblicani ai socialisti, specialmente dopo la vittoria del Blocco Progressista alle elezioni comunali del 1877. A questo proposito, cfr. M. BERTOZZI, *La stampa periodica in provincia di Massa-Carrara, 1860-1970*, Pisa, Pacini, 1979, pp. 17-21.

17 GEMIGNANI, *Un monumento centenario* cit., p. 8.

niversario della morte di Mazzini, è esemplificativo. In un articolo dal titolo *Pel X Marzo*, la «Sveglia Repubblicana», periodico della Federazione provinciale del Pri, presentò il programma della giornata: «Domenica 10 marzo ricorrendo l'anniversario della morte di Giuseppe Mazzini, questo Fascio unito ai Circoli delle Ville si recherà in corteo a deporre una corona sul monumento ricordante il Maestro. [...] È rievocazione e manifestazione che ben si merita chi per mezzo secolo lottò e soffrì per il bene di tutti, perseguitato e dannato a morte, e spirando straniero in terra italiana». Il 9 marzo fu pubblicato il manifesto commemorativo affisso per le strade della città dal Pri: «Né tempo né barbari sono valsi a logorare la memoria del Grande Genovese che per mezzo secolo e primo fra tutti seppe affrontare la vecchia Europa alla quale contrappose il diritto dei popoli, la dignità delle nazioni: Giuseppe Mazzini». Il 10 marzo si tenne il corteo, cui aderirono anche i circoli di Avenza e Fossola. Dalla sede del Pri di Ponte Baroncino i partecipanti giunsero a piazza dell'Accademia, dove furono poste due corone, una delle quali recanti i famosi versi di Carducci dedicati a Mazzini: «Esule, antico, al ciel mite e severo, Alza or il volto che giammai non rise, Tu sol – pensando – o ideal sei vero». Anche l'Amministrazione comunale fece apporre una corona al monumento, esponendo «lo stendardo a mezz'asta al palazzo rosso». Successivamente, nella sede del partito, il segretario comunale Edgardo Lami Starnuti tenne la commemorazione ufficiale¹⁸.

2.3. Fivizzano 'conciliatorista'

Le quattro lapidi poste sulla facciata del Palazzo Comunale di Fivizzano tra il 1878 e il 1890 e dedicate a Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Cavour e Mazzini, meritano attenzione poiché è inusuale trovare nel panorama nazionale un omaggio collettivo ai quattro 'padri della Patria'; la prospettiva 'conciliatorista', che presentava il Risorgimento come un processo armonioso e privo di contrasti fra i suoi protagonisti principali trovò infatti maggior spazio nei testi

18 Si veda al proposito *La memoria di marmo* cit., p. 26. Su Edgardo Lami Starnuti, si veda M. FINELLI, *Un sindaco repubblicano nell'Italia monarchica*, «Annali della Fondazione Ugo La Malfa», XXIII, 2008, pp. 185-196.

scolastici che nelle piazze. L'affermarsi di questa visione a Fivizzano è senza dubbio ascrivibile alla convivenza dei moderati e dei democratici, frutto di una comune avversione verso gli Austriaci, maturata a partire dal 1847, quando il passaggio anticipato dal Granducato di Toscana al Ducato di Modena fu vissuto in modo traumatico dai fivizzanesi. Nell'ottobre del 1847, infatti, a causa delle disastrose condizioni finanziarie del Ducato di Lucca, Carlo Ludovico chiese di anticipare l'applicazione del Trattato di Firenze del 1844. L'accordo, firmato dal Granducato di Toscana, dal Ducato di Modena e Reggio e da quello di Parma e Piacenza per attuare alcune disposizioni del Congresso di Vienna e razionalizzare i confini tra Lunigiana e Garfagnana, prevedeva che alla morte di Maria Luisa d'Austria, duchessa di Parma senza diretti successori, il Ducato di Lucca sarebbe passato al Granducato di Toscana, che - a sua volta - avrebbe ceduto Pontremoli con Caprio, Zeri, Bagnone, Filattiera, Lusuolo, Terrarossa e Albiano al Ducato di Parma, mentre Fivizzano sarebbe finita al Ducato di Modena.

In quella fase delicata Mazzini identificò nella Lunigiana la regione da cui far partire una eventuale guerra contro gli Austriaci, rafforzando la propaganda sul territorio, mentre i moderati fivizzanesi, sfumato il disegno neoguelfo e persa la fiducia nel Granduca, cominciarono a guardare con interesse al Regno di Sardegna¹⁹. Figura rappresentativa e ancora poco nota di questa temperie politica fu il medico Michele Angeli, inviato dalla cittadinanza a trattare con Leopoldo II per scongiurare il passaggio al Ducato di Modena. Angeli partecipò personalmente alla 'rivoluzione' culturale portata dai Congressi degli Scienziati; da educatore si impegnò in prima linea nell'insegnamento di umanità e retorica nel Ginnasio di Fivizzano, delle cui scuole pubbliche divenne direttore nel 1863; poeta (fu grande amico di Giuseppe Giusti), ha lasciato una ricca produzione di terzine e sonetti: in particolare si segnala quello *In morte di Giuseppe Mazzini*,

19 Si veda al proposito l'esauritivo saggio di A. VOLPI, *Note sul 1848-49 a Massa e Carrara*, in *Curtatone e il 1848 toscano, italiano ed europeo: la trasformazione di un popolo in nazione*, a cura di P.F. Giorgetti, Pisa, ETS, 2010, p. 555, e in particolare la nota 1.

dedicato nel 1872 alla Società operaia di Fivizzano, fondata nel 1864 da Giacomo Ricci, luogotenente di Mazzini in Lunigiana²⁰.

Il fortissimo legame tra la località lunigianese e Firenze emerge anche nella biografia di Adolfo Bartoli, letterato di fama internazionale e autore dei testi delle lapidi dedicate a Vittorio Emanuele II e Garibaldi. Chiamato nel 1857 da Giovan Pietro Vieusseux a collaborare col prestigioso «Archivio Storico Italiano», Bartoli fu autore di una importante *Storia della letteratura italiana*, reputata da Alessandro D'Ancona «un lavoro che dovrà esser sempre consultato da chi si occupi dei primordi della nostra letteratura»²¹; sostenitore di Gioberti e successivamente filopiemontese, egli mantenne con coerenza le sue posizioni antiaustriache, al punto da rifiutare la cattedra di letteratura italiana all'Università di Vienna²².

La cronologia dell'apposizione delle lapidi seguì la 'gerarchia' della narrazione ufficiale del Risorgimento: Vittorio Emanuele II e Garibaldi rispettivamente nel 1878 e nel 1882, anni della loro morte; Cavour nel 1885 e Mazzini nel 1890. Di seguito l'epigrafe dedicata a Vittorio Emanuele II:

Questo marmo | qui posto per deliberazione del Comune | dica
alle più lontane generazioni | il dono di Fivizzano | per la morte
| di | Vittorio Emanuele II | che | eroico sui campi di battaglia
| sapiente nei consigli di Stato | redimeva l'Italia | si assise Re
al Quirinale | ed ebbe gli onori del trionfo | quando andò a
riposarsi nel Pantheon | acclamato da tutto un popolo Padre
della Patria | salutato dall'Europa intera | miracolo d'uomo e di
principe (1878).

Il testo esalta le gesta del 'Re Soldato', avvalorandolo come l'artefice principale dell'Unità. La lapide a Garibaldi fu collocata l'11 giu-

20 Si veda al proposito ID., *L'Edera e il marmo* cit., p. 28 e R. MORI, *La lotta sociale in Lunigiana, 1859-1904*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 34.

21 G. SFORZA, *Adolfo Bartoli*, in *Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi*, Serie VI, vol. I, Modena, G.T. Vincenti e Nipote, 1908, p. 111. Su Adolfo Bartoli si veda anche A. BENEDETTI, *Vita di Adolfo Bartoli, storico della letteratura*, Pisa, Il Campano, 2013.

22 *Ivi*, p. 105-106.

gno del 1882, a soli nove giorni dalla sua morte, durante la frenetica corsa dei Comuni italiani a celebrare il Generale:

Alla memoria | di | Giuseppe Garibaldi | il magnanimo soldato
della libertà | l'epico duce dei Mille | il fero nemico | di tutti
i nemici d'Italia | che | fratello d'armi e d'amore | al Gran Re
| compì con lui l'unità della | Patria | come lui fu pianto | da
milioni di cuori | e sarà invocato | condottiero invisibile | ad ogni
nuovo cimento della Nazione | 11 giugno MDCCCLXXXII
Per deliberazione del Comune.

Seppur dettate a quattro anni di distanza l'una dall'altra, le epigrafi richiamano nitidamente la 'diarchia di bronzo', Vittorio Emanuele II-Garibaldi, fratelli d'armi e pianti allo stesso modo, anche se è palese lo 'sconfinamento' del sovrano nella lapide dell' 'eroe dei due mondi'.

Impossibile invece risalire con certezza agli autori dei testi delle lapidi a Cavour e Mazzini, anche se non può escludere che siano stati dettati da Adolfo Bartoli o da suo fratello Enrico, presidente della Società dei Reduci delle Patrie Battaglie e medico condotto, premiato nel 1884 con una medaglia d'oro per le cure prestate ai concittadini durante l'epidemia di colera²³. La lapide a Cavour costituisce un'eccezione nel panorama della penisola, considerando l'esiguità dei monumenti a lui dedicati tra il 1871 e il 1911²⁴:

Al nome grande | di | Camillo Benso di Cavour | che | l'antico
sogno | dei cospiratori e dei martiri | tradusse | in forte diritto di
Stato | giovandosi | con incrollabile fede | con cenno divinatore
| con audacia sapiente | di eventi e d'uomini | per erigere | sulle
rovine di sei tirannidi | il portentoso edificio | dell'Unità e
indipendenza d'Italia | per vendicare | la servitù e l'onta di tanti
secoli | con la libertà e la gloria | dell'avvenire. | Questo marmo |
per iniziativa del suo Comune | pose | la cittadinanza fivizzanese
MDCCCLXXXV.

23 Su Enrico Bartoli si veda SFORZA, *Enrico Bartoli* cit., pp. 128-129.

24 Stando all'*Indice* de «L'Illustrazione Italiana» gli omaggi monumentali dedicati a Cavour furono sei mentre secondo il Fondo fotografico dei monumenti risorgimentali del Museo Civico del Risorgimento di Bologna furono undici; si veda al proposito FINELLI, *Il monumento di carta* cit., p. 36.

Per quanto riguarda la lapide di Mazzini, l'assenza di informazioni relative all'inaugurazione della lapide nell'Archivio di Gabinetto della Prefettura di Massa-Carrara infittisce il 'mistero'; la data dello scoprimento è tuttavia significativa, celebrandosi il 22 giugno l'anniversario della nascita del repubblicano genovese:

Alla memoria | di | Giuseppe Mazzini | che in tempi miserrimi |
di sé fece tempio | all'italico pensiero | e vigile custodì | in mezzo
ai dolori dell'esilio | alle ansie delle congiure | alle minacce del
patibolo | che | colla parola e colle armi | pugnò tutta la vita | per
il suo grande ideale | che ebbe la fede eroica | e l'indomito amore |
degli apostoli dei precursori dei martiri | questo modesto ricordo |
pose | la cittadinanza fivizzanese | XXII giugno MDCCCXXXX.

È curioso notare che il 20 marzo del 1947 oltre ai repubblicani, anche i comunisti, attraverso le parole del prof. Ezio Marini, portarono l'adesione ufficiale alla manifestazione in ricordo della scomparsa di Mazzini; un fatto inusuale nel panorama politico nazionale, dovuto probabilmente allo spirito 'ciellenista' ancora forte in provincia²⁵.

2.4. Massa a Vittorio Emanuele II

Se Fivizzano è il paradigma della visione 'concialtorista', l'obelisco di piazza Aranci a Massa celebra Vittorio Emanuele II, il cui nome è riportato due volte sulle lapidi che ne adornano il basamento. Sono le epigrafi, in un contesto monumentale semplice e quasi scarno, a rendere l'obelisco il «diario di Massa e della Provincia fino all'ultima guerra²⁶. L'opera fu innalzata in piazza Aranci nel 1853, durante il regno di Francesco V, utilizzando come basamento una fontana preesistente; sul basamento spiccava un'epigrafe dall'indubbia impronta conservatrice:

Il Podestà e i conservatori del Comune | fecero innalzare questo
obelisco nel MDCCCLIII | perché ammonisse i posteri | della
gratitudine che anch'essi dovranno | ai Duchi Estensi²⁷.

25 *Da Fivizzano. Commemorazione mazziniana*, «Il Tirreno», 20 marzo 1947.

26 B. GEMIGNANI, *Massa- Carrara. Una provincia difficile*, Lucca, Edizioni del Testimone, 1972, p. 182.

27 *Ibidem*.

Si trattava di un vero e proprio ‘monito’ rivolto alla popolazione locale, in linea con la politica repressiva che Francesco V cominciò ad applicare dopo il 1849²⁸, provocando il ‘grido di dolore’ evocato da Vittorio Emanuele II nel noto discorso della Corona del gennaio 1859. Il 27 aprile del 1859 la popolazione locale, confortata dallo scoppio della Seconda guerra d’indipendenza, insorse favorita dalla fuga dell’esercito estense, mentre nel 1860, attraverso i plebisciti, fu sancita ufficialmente l’adesione di Massa al Regno Subalpino. È indubbio che piazza Aranci e l’obelisco (fig. 2) rappresentassero l’ambiente migliore per celebrare la svolta unitaria, grazie all’opportunità, prontamente colta dal notabilato, di intervenire, senza troppa fatica, su uno dei simboli del potere estense.



Figura 2. Obelisco di piazza Aranci, Massa; a sinistra il Palazzo Ducale, sede della Prefettura. Foto di Michele Finelli

Le nuove lapidi furono collocate sul basamento a partire dal 1860. La prima racconta il 1859, quando Massa, dopo la fuga degli Estensi, si rivolse a Vittorio Emanuele II: «27 aprile 1859 | Massa | la prima | Vittorio Emanuele II | Fidente | Invocava»; la seconda celebra i plebisciti del 1860: «11 maggio 1860 | l’Unione | delle

²⁸ Si veda al proposito FINELLI, *L’edera e il marmo* cit., pp. 23-24.

terre italiane | da mancipio | riscosse | al Regno Subalpino | i liberi comizii votarono» mentre la terza ricorda nuovamente il re: «17 marzo 1861 | l'Italia | Vittorio Emanuele II | suo Re | proclamava». Il forte richiamo al sovrano compensava senza dubbio l'assenza della sua rappresentazione iconografica. Successivamente, per arricchire la fontana, furono poste ai piedi dell'obelisco quattro leoni, opera della scultore Giovanni Isola²⁹.

3. La Prima guerra mondiale: una memoria capillare

Mario Isnenghi ha scritto pagine significative sulla proliferazione dei monumenti ai Caduti della Grande Guerra, tracciandone una efficace distinzione con la 'monumentomania' post-unitaria: «si tratta – ha scritto lo storico veneziano – di un autorispecchiamento molecolare del paese, che non attende di essere innescato dal fascismo [e che] come propaganda è ancora più incisivo e diffuso di quello del monumento di Garibaldi»³⁰. Un fenomeno tutto sommato prevedibile, considerato che la guerra di massa aveva seminato vittime in ogni angolo della penisola, stimolando l'elaborazione di un lutto nazionale che portò ad un «autoriconoscimento collettivo sul piano locale [...] Concittadini, parenti, padri, figli, tutti i figli di una località 'Caduti per la Patria'»³¹.

Isnenghi ha inoltre proposto una periodizzazione di questa ondata celebrativa, individuandone tre fasi. La prima, dal 1918 al 1922, tra Vittorio Veneto e la Marcia su Roma, vide la nascita spontanea di comitati pro-monumento, moltiplicando le iniziative e le cerimonie anche all'interno di uno stesso Comune: ogni frazione, ogni scuola od ufficio pubblico celebrava i suoi Caduti. A partire dall'ottobre del 1922, con l'avvento del fascismo al governo, cominciò la seconda

29 GEMIGNANI, *Massa-Carrara. Una provincia difficile* cit., p. 179. L'immagine del leone è ricorrente nella scultura risorgimentale: in particolare, a Ravenna, il monumento dedicato ai martiri delle guerre d'indipendenza, ha ai suoi lati quattro leoni, proprio come quello di piazza Aranci; si veda a tal proposito M. FINELLI-N. FARINELLI, *Monumenti, tradizione risorgimentale e associazionismo politico nell'Italia di fine secolo. Appunti di ricerca e immagini*, in *Memoria e ricerca* cit., pp. 191 e 200.

30 ISNENGI, *Le guerre degli italiani* cit., p. 341.

31 *Ivi*, p. 343.

fase, nella quale si diffuse il «culto civile della guerra come *habitat* naturale del nuovo e più energico italiano del tempo di Mussolini [così] certi monumenti dei primi anni apparivano, ai più intransigenti, datati e pericolosamente inclini a supportare la ‘inutile strage’»³². L’istituzione dei Parchi della Rimembranza, voluti dal sottosegretario alla Pubblica Istruzione, Dario Lupi, mirò ad uniformare le manifestazioni: «ogni morto in guerra nel più piccolo Comune d’Italia avrà infatti il suo albero, piantato apposta per lui e con il suo nome sul tronco: nell’uguaglianza della morte per la patria, solo il grado distingue ancora i membri della comunità militare»³³ ed un maggior controllo delle autorità sull’erezione dei monumenti, i cui Comitati, sovente insediatisi nell’immediato dopoguerra, non avevano realizzato il progetto per carenza di fondi o contrasti di natura politica. Su questo passaggio, come ha osservato Bruno Tobia, ebbe senza dubbio un’influenza mediatica determinante l’inaugurazione del monumento al Milite Ignoto, avvenuta il quattro novembre del 1921: «Lo Stato liberale nel suo crepuscolo consegna al fascismo incipiente la materia prima della quale esso a piene mani si servirà per la costruzione di uno spazio politico sacralizzato, un artefatto, che idealmente coincida con l’intera nazione»³⁴. La terza fase iniziò nel 1928, quando il regime oltre ad imporre la presenza del fascio littorio in tutti i monumenti pubblici, frenò le iniziative a locali e avviò la costruzione dei grandi sacrari nazionali.

Questa periodizzazione naturalmente non va assunta in termini rigidi, ma come uno strumento essenziale per inquadrare le fasi della proliferazione dei monumenti anche per la provincia di Massa-Carrara.

3.2. Marina di Carrara e Montignoso: tracce di ‘umanità’ (1918-1922)

Anche in provincia di Massa-Carrara gli anni dal 1918 al 1922 furono caratterizzati dallo spontaneismo indicato da Isnenghi.

32 *Ibidem.*

33 *Ivi*, p. 307.

34 B. TOBIA, «*Salve o popolo d’eroi...* ». *La monumentalità fascista nelle fotografie dell’Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 26.

Numerosi comitati sorsero in Lunigiana, probabilmente grazie al carisma di Ettore Viola, medaglia d'oro al valor militare e dal 1924 presidente dell'Associazione Nazionale Combattenti³⁵, e nativo di Villafranca Lunigiana. Nel giro di pochi mesi Pontremoli, Bagnone, Fivizzano, Groppoli di Mulazzo, Villafranca Lunigiana e Pallerone (fig. 3), frazione del Comune di Aulla, videro la costituzione di un Comitato ai Caduti.



*Figura 3. Monumento ai Caduti, Pallerone (Aulla), inizio anni Venti.
Foto di Michele Finelli*

La stessa situazione si riscontrò a Carrara, dove alle iniziative delle frazioni e delle associazioni si affiancò il dinamismo degli artisti locali che parteciparono sovente con successo ai numerosi concorsi banditi in tutta la penisola³⁶. Nonostante i fascisti avessero assunto il 'controllo' della città dal gennaio 1922, quando costrinsero alle di-

35 Sulla figura di Ettore Viola si veda E. VIOLA, *Combattenti e Mussolini dopo il Congresso di Assisi*, Firenze, L'Impronta, 1975.

36 Si veda al proposito *Opere di artisti nostri per i Caduti della Patria*, «Il Giornale di Carrara», 25 novembre 1922.

missioni la giunta repubblicana guidata da Edgardo Lami Starnuti³⁷, l'inaugurazione alla lapide dei Caduti della Pubblica Assistenza di Marina di Carrara, avvenuta il 3 agosto del 1922, fu ispirata a valori di pietà e solidarietà. *Patria ed Umanità* era il titolo della corrispondenza dedicata alla manifestazione da «Il Giornale di Carrara», periodico dei liberali carraresi³⁸. La lapide del sodalizio ricordava con semplicità i nomi dei Caduti – Egidio Bardini, Argante Bedini, Augusto Bogazzi, Emilio Catapiani, Ulisse Giacopini e Daniele Maggiani – e fu salutata da Oreste Nori, redattore del periodico liberale con un linguaggio lontano dall'esaltazione della guerra cara ai fascisti:

All'ideale, alla solidarietà, all'amore fra gli uomini, alle manifestazioni più pure della carità nel dolore, l'oratore, con eletta forma, sciolse un inno caldo, affermando e dimostrando che, oggi più che mai, le nazioni, i popoli e gli uomini abbiano bisogno di queste luci e di questa fiamma per esserne illuminati e riscaldati fuori dai sentieri dell'egoismo, della discordia e della violenza, onde raggiungere una più giusta fraterna convivenza sociale. [...] Rievocando tutti i compagni caduti in guerra egli [Nori, N.d.A.] li immagina oggi convenuti tra l'Alpe Apuane e il Golfo di Luni, a sorridere alla festa dell'umanità³⁹.

Rientrò in questo spirito 'pietistico' anche la lapide apposta nel dicembre del 1922 a Montignoso, terzo Comune costiero della provincia che, «non contando ancora 5.000 anime, [...] è fiero di avere dato ben 54 morti per ferite riportate combattendo»⁴⁰. Il bassorilievo della lapide, opera dello scultore Angiolo Del Santo, raffigurava una madre che «sollevato il suo bambino gli fa baciare il libro sopra cui sono scritti i nomi dei 54 caduti [...]. L'espressione di forza e di infinito dolore che traspare dal volto di quella madre, interpreta

37 Si veda FINELLI, *L'Edera e il marmo* cit., pp. 74-75.

38 *Patria ed Umanità*, «Il Giornale di Carrara», 5 agosto 1922. Sul periodico si veda BERTOZZI, *La stampa periodica in provincia di Massa-Carrara* cit., pp. 164-165.

39 *Ibidem*.

40 *Il monumento ai Caduti di Montignoso*, «Il Giornale di Carrara», 9 dicembre 1922.

in modo meraviglioso il dolore delle madri di Montignoso»⁴¹. Toccò a Pier Alessandro Sforza, figlio del conte Giovanni Sforza, celebrare lo spirito patriottico del Comune, vivo da quel 1797 in cui i suoi abitanti «si batterono contro le truppe francesi del generale Miollis che volevano conquistare il paese [...]. Fin d'allora, disse il capitano Sforza, qui erasi suonato l'inno del Piave. Rievocò il valoroso contributo dato da Montignoso nelle guerre dell'Indipendenza. Commosi assistevano alcuni gloriosi reduci garibaldini. Gli applausi furono vivissimi; le madri montignosine cui egli portò il saluto erano commosse»⁴². Seppur intrisa di retorica, quella di Montignoso fu, probabilmente, una delle ultime manifestazioni in cui i sentimenti prevalsero sulla 'liturgia' fascista.

4. Carrara e la 'fascistizzazione' delle celebrazioni (1923-1928)

Nel gennaio del 1923, favorito dalla sterzata reazionaria imposta da Mussolini nei primi tre mesi di governo, Renato Ricci poté «perseguire e raggiungere l'obbiettivo del controllo totale di ogni aspetto della vita politica e amministrativa», organizzando un sistema di potere equiparabile ad una vera e propria 'dittatura locale'⁴³. In questo contesto si inserì, in linea con le direttive nazionali, il forte controllo sulle celebrazioni della Grande Guerra. Se fino al 1922 i fascisti avevano partecipato alle manifestazioni in modo discreto, dal 1923 ne assunsero le redini. Lo scoprimento di una lapide ai Caduti delle frazioni di Bonascola, San Luca e Melara, ne è un valido esempio, a partire dal motivo decorativo che «riproduce[va] una vittoria alata che si incorona di alloro»⁴⁴, accentuando la raffigurazione della supremazia italiana. La manifestazione fu chiusa da Ottorino Biscioni, consigliere provinciale e membro del direttorio della federazione provinciale fascista; egli non parlò di solidarietà e umanità,

41 *Ibidem.*

42 *Ibidem.*

43 FINELLI, *L'edera e il marmo* cit., p. 77.

44 *L'inaugurazione della lapide ai Caduti di Bonascola, San Luca e Melara*, «Il Giornale di Carrara», 30 marzo 1923.

ma ammonì che «la riconoscenza verso i morti di guerra [sarebbe dovuta] sempre più aumentare di fronte al frutto che va maturando del loro sacrificio, frutto che i fascisti hanno con numerosi sacrifici rivendicato e salvato per le venture generazioni»⁴⁵.

La progressiva 'fascistizzazione' delle cerimonie fu testimoniata anche dalla rapidità con la quale l'amministrazione comunale, presieduta dall'avvocato Pocherra, cominciò a lavorare all'istituzione del Parco della Rimembranza: nel marzo del 1923 era stata annunciata la distribuzione delle schede di sottoscrizione per il viale della rimembranza e il Monumento ai Caduti⁴⁶. In realtà, da quanto si desume consultando «Il Giornale di Carrara», il progetto non ebbe vita facile. In primo luogo non era chiara l'ubicazione degli alberi destinati al Parco, ipotizzata in prima battuta lungo il viale XX Settembre, l'asse viario sorto in età giolittiana che collegava Carrara ad Avenza e alla Marina; ciò creò confusione anche nel periodico, che in alcune circostanze parlava di «Parco della rimembranza» e, in altre, di «Viale della Rimembranza»⁴⁷. In secondo luogo la proliferazione delle sottoscrizioni, come ad esempio quella per la lapide ai Caduti dell'Accademia di Belle Arti⁴⁸, incideva sul portafoglio complessivo delle iniziative, considerato anche il momento di forte crisi dell'economia carrarese⁴⁹.

In una riunione del febbraio 1924 il Comitato abbandonò definitivamente l'idea del 'viale', stabilendo altresì che il monumento ai Caduti di Carrara sarebbe stato un orfanotrofio, un progetto impegnativo, economicamente e progettualmente, e non realizzabile nel giro di poco tempo:

45 *Ibidem.*

46 *Sottoscrizione per il Viale della rimembranza e per il Monumento ai Caduti, ivi*, 3 marzo 1923.

47 *Viale della Rimembranza e Monumento ai Caduti in guerra, ivi*, 10 marzo 1923.

48 Si veda al proposito *Comitato per una lapide ai Caduti in guerra già allievi della Regia Accademia di Belle Arti di Carrara, ivi*, 24 novembre 1923.

49 A titolo di esempio basti ricordare che se nel 1920 l'indice del costo della vita a Carrara segnava 100, nell'agosto del 1924 era salito a 124,50; si veda anche FINELLI, *L'edera e il marmo* cit., pp. 86-7.

Dirigeva l'assemblea il Sindaco cav. Prof. Angeli presidente del Comitato. Egli riferisce come sia stata abbandonata l'idea di creare il Parco ed elevare il monumento in località Sant'Antonio, e dice come siasi stabilito di utilizzare la località «Perticata», più adatta alla edificazione dell'Orfanotrofio ed al Parco stesso perché più suscettibile di buon recinto e più vicino alla e più vicino alla città. Ciò premesso e confermato che il monumento ai caduti abbia ad essere un orfanotrofio per i bambini orfani non solo di guerra, ma comunque privi di genitori e derelitti, il Sindaco dava lettura di uno schema di concorso per il progetto dell'orfanotrofio. Si fissa al 15 giugno prossimo la data per la chiusura del concorso che sarà pubblicato quanto prima⁵⁰.

Se tra il febbraio e il marzo del 1924 furono piantati i novecento alberi, secondo un «grafico di armoniche linee dove domina la stella italica, mentre l'accesso è a forma di calice simboleggiante il sacrifico», la realizzazione «dell'Orfanotrofio monumentale commemorativo [...] a mezzogiorno del Parco»⁵¹ era ancora lontana. Nell'agosto del 1924 la Commissione si dichiarò insoddisfatta dei tre progetti presentati al concorso, e si riservò di pubblicare un nuovo bando⁵². Il rifiuto dei tre progetti celava probabilmente le difficoltà economiche del Comitato, come osservò «Il Giornale di Carrara»:

Era richiesto un ricovero per N. 50 ragazzi. Ora, è ammissibile che ad un edificio siffatto, il quale dopo tutto, si regge col sussidio della Pubblica Beneficenza, si dovesse fare sfoggio di fastosi colonnati, di cupole, di arconi di tipo romano, di tutti, insomma, quegli elementi che contraddistinguono il carattere monumentale? Chi si è mai sognato un orfanotrofio camuffato in tal modo? I concorrenti, certo, non potevano pensarlo perché un orfanotrofio siffatto è, semplicemente, senza esempio. Concludendo: il concetto della monumentalità, doveva essere a nostro avviso, vagliato, molto vagliato, tale insomma, da portarlo

50 *La riunione del Comitato cittadino per il Parco della Rimembranza e per il Monumento ai Caduti*, «Il Giornale di Carrara», 16 febbraio 1924.

51 *Interessi cittadini. Intervista al Sindaco*, *ivi*, 29 marzo 1924.

52 *Lesito del concorso per l'Orfanotrofio Monumentale a ricordo dei Caduti in guerra del nostro Comune*, *ivi*, 30 agosto 1924.

dall'Olimpo delle cose ideali alla prosaica realtà di ciò che effettivamente si poteva fare con la somma di L. 700.000⁵³.

Al giugno del 1924 la raccolta dei fondi aveva infatti raggiunto la ragguardevole, ma insufficiente cifra, di 592.097 lire⁵⁴. Secondo il periodico «la natura filantropica» dell'orfanotrofio, cui era destinata la raccolta di denaro pubblico, dove[va] essere prevalente sul «fasto esteriore»⁵⁵ che si voleva assegnare al mausoleo il cui progetto non fu portato a termine. Durante la Seconda guerra mondiale il Parco fu utilizzato dal Comando tedesco per radunare i soldati italiani catturati dopo l'8 settembre e nel luglio del 1944 avrebbe dovuto fungere anche da centro di raccolta della popolazione in vista dello sfollamento della città, poi vanificato dalla coraggiosa protesta delle donne di Carrara. Anche per questo i pochi alberi resistiti al conflitto furono abbattuti senza particolari remore negli anni Cinquanta per fare spazio allo 'Stadio dei Marmi'⁵⁶.

Nel 1925, dopo l'accelerazione autoritaria di Mussolini, la 'liturgia' celebrativa, pur mantenendo ancora separate le manifestazioni, cominciò a porre sullo stesso piano i 'martiri fascisti' e i Caduti della Grande Guerra; in nome di questa 'esclusività' fu impedito ai repubblicani, nel settembre del 1924, di svolgere i funerali solenni del sottotenente Alfredo Ceci, al rientro della sua salma a Carrara dopo ben sette anni⁵⁷. Nel maggio del 1925 fu inaugurato il Monumento ai fascisti «caduti tra il 1921 e il 1922 in terra apuana»⁵⁸, alla presenza di Costanzo Ciano e del segretario nazionale del Pnf Roberto Farinacci;

53 *Dopo il concorso per l'Orfanotrofio di Carrara, ivi*, 6 settembre 1924.

54 Si veda al proposito *Sottoscrizione a favore del Parco della Rimembranza, ivi*, 21 giugno 1924.

55 *Dopo il concorso per l'Orfanotrofio di Carrara, ivi*.

56 Si vedano al proposito M. Morelli (a cura di), *Le radici della Resistenza. Le donne di Carrara, e Bambini di guerra III. Memoria di Alessandro Contri*, in *Città di Carrara. Medaglia d'oro al merito al merito civile. Settembre 1943-aprile 1945*, Carrara, Comune di Carrara-Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2007 pp. 35 e 61.

57 Si veda al proposito FINELLI, *L'Edera e il marmo cit.*, p. 87.

58 *L'inaugurazione del monumento ai caduti fascisti*, «Il Giornale di Carrara», 23 maggio 1925.

l'evento fece passare in sordina la cerimonia per il Monumento ai Caduti della frazione di Bedizzano, alla quale «Il Giornale di Carrara» dedicò due modesti trafiletti⁵⁹.



*Figura 4. Monumento ai Caduti della Prima guerra mondiale, Codena (Carrara).
Foto di Michele Finelli*

Maggior importanza, anche da un punto di vista organizzativo, ebbe l'inaugurazione del monumento ai Caduti del borgo di Codena. L'apertura del corteo spettò alla M.V.S.N, mentre il vicepresidente del Comitato, Jacopo Berti, ricordò che Codena fin dall'armistizio con l'Austria aveva pensato a un monumento in onore dei suoi morti, ma che esso tardò a realizzarsi per l'«ora grigia di smarrimento» del Paese tra il 1919 ed il 1922; solo grazie al fascismo anche il monumento «ritrovò l'unanime consenso di questo popolo buono, momentaneamente traviato»⁶⁰. Il Commissario prefettizio del Comune di Carrara, Gnocchi, ricordò invece che l'omaggio di Codena costi-

59 *Bedizzano per i suoi Caduti in guerra, e anche Bedizzano per i suoi figli caduti in guerra, ivi, 4 luglio e 11 luglio 1925.*

60 *Codena ha sciolto il voto di memoria per i suoi Caduti in guerra. Le feste imponenti di domenica 27 settembre, ivi, 3 ottobre 1925.*

tuiva una «manifestazione collettiva della Nazione, la quale vuole coadiuvare il Governo Nazionale nel lavoro di valorizzazione delle vittime riportata dal nostro glorioso esercito e nel rendere il dovuto onore ai Caduti per la grandezza della Patria»⁶¹. La manifestazione fu conclusa da Renato Ricci, il quale introdusse il concetto di ‘guerra permanente’ evocato da Mario Insenghi:

Dai sacrifici della guerra scaturì la unità piena, la grandezza e la rinnovata dignità della Patria. Dalla vittoria conseguita e dalla sua avvenuta rivalutazione con nuovi sacrifici di giovani vite, ebbe l'Italia il posto che oggi occupa nel concerto delle nazioni, attende alle opere di pace ma non dimenticando il dovere di tenersi sempre pronta alla difesa⁶².

Anche da un punto di vista iconografico, il monumento di Codena (fig. 4), ha interpretato il cambiamento di stile del fascismo, con la netta prevalenza di un'immagine virile sull'epigrafe. L'opera dello scultore Alteride Giorgi vedeva elevarsi su un piedistallo di tre metri di altezza un soldato nudo che, «raggiunta l'agognata vetta della vittoria vi pianta con gesto energico e di volontà inflessibile il tricolore»⁶³.

5. Massa: la fusione tra Grande Guerra e fascismo (1928-1936)

Dopo il 1928 la sovrapposizione tra i Caduti della Grande Guerra e i ‘martiri’ fascisti si fece più intensa, in una narrazione celebrativa i cui tempi erano dettati rigidamente dalla macchina del consenso mussoliniana. Anche a Massa si concretizzò l'obiettivo del regime di «postulare una continuità ideale tra i caduti della guerra e i ‘martiri fascisti’»⁶⁴, con il monumento chiamato a fungere da *memento* in preparazione delle guerre future.

L'inaugurazione del Monumento ai Caduti di Pariana (fig. 5), frazione montana del Comune di Massa, svoltasi nel giugno del 1931

61 *Ibidem.*

62 *Ibidem.*

63 *Ibidem.*

64 BAIONI, *Introduzione*, in *I volti della città* cit., p. 19.

rientra nel percorso di ‘educazione’ al combattimento. Dal punto di vista rappresentativo, l’immagine di pietà evocata dalla ‘Vittoria’ che copre con l’alloro i nomi dei Caduti, nonché la collocazione – all’ingresso del cimitero – non rispondeva alla severa maestosità richiesta dal regime.



Figura 5. Monumento ai Caduti, Pariana (Massa), inaugurato nel giugno del 1931. Foto di Michele Finelli

Fu la valenza politica della manifestazione a rendere marginale l’aspetto iconografico. A partire dagli anni Venti nel capoluogo partì una politica di terrazzamento della montagna e di rilancio, peraltro poco fruttuoso, di una «ormai impalpabile tradizione mineraria»⁶⁵. La presenza del Prefetto e del Podestà serviva a ricordare alla popolazione montana come il «Governo di Benito Mussolini am[asse] i rurali nel senso più pieno della parola», elogiandone

lo spirito rude e sensibile insieme [...] capace di vivere silenziosamente quelle ore di sacrificio che richiedono una

⁶⁵ M. FINELLI-M. MANFREDI-F. LEVEROTTI, *Storia illustrata di Massa*, Pisa, Pacini, 2010, p. 210.

fede ed una tenacia pari alle stesse montagne che sembrano voler tutelare la purezza, la laboriosità, il patriottismo dei loro figli quotidianamente intenti alla fatica sana dei campi, onde ottenere un pane e rendere più feconda la terra, lontane dalle sciocchezze ed i rumori della città, ma non per questo meno vicini alla Patria e meno sensibili alla sua voce fascinosa⁶⁶.

Solo il richiamo delle armi avrebbe allontanato i contadini da casa, nobilitando «ancora una volta l'ardore patrio e fascista, l'anima grande della gente dei campi, pronta, se il Duce lo vorrà, a lasciare la vanga per un moschetto»⁶⁷.

La facciata del Duomo di Massa, realizzata nel 1936 su progetto dell'architetto Cesario Fellini, chiuse il percorso di assimilazione iconografica tra le vittime della Grande Guerra e i 'martiri' del fascismo.



Figura 6. Una delle due lapidi che ricorda i Caduti della Grande Guerra nel portico del Duomo di Massa. Foto di Michele Finelli

66 *La lapide ai Caduti di Pariana inaugurata da S.E. il Prefetto, «Il Popolo Apuano», 13 giugno 1931.*

67 *Ibidem.*

Nel portico del Duomo, cui si accede da un'ampia scalinata, i Caduti della Prima guerra mondiale furono strumentalmente affiancati dai fascisti deceduti in occasione degli scontri di Sarzana del luglio 1921, i soldati morti nell'Africa (fig. 6) Orientale Italiana e dai 'volontari' inviati da Mussolini a sostegno di Franco nel 1936: le imponenti lapidi a loro dedicate andarono a occupare uno spazio centrale nella nuova facciata, assieme a due lampade votive di chiara ispirazione fascista. In occasione delle celebrazioni del 4 novembre 1936, anniversario di Vittorio Veneto, il «Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Combattimento di Massa e Carrara»⁶⁸, che aveva sostituito «Il Popolo Apuano», arrivò a definire il porticato del Duomo il «tempio», dimostrando come la macchina governativa avesse il controllo pieno delle celebrazioni, anche quelle religiose:

Quando lo schieramento è completo, giungono S.E. il Prefetto, il Federale e le altre autorità, il cui arrivo è accolto col saluto al DUCE. Fra l'unanime commozione dei presenti il Federale fa quindi, con voce alta e chiara, l'appello fascista dei CADUTI per l'Impero. Vengono poi deposte corone di fiori sulle monumentali lapidi, collocate sotto il portico del TEMPIO e recanti incisi i nomi gloriosi dei CADUTI IN GUERRA, per la Rivoluzione e in A.O.I. Successivamente autorità, rappresentanze, reduci, camicie nere e popolo fanno il loro ingresso nella Cattedrale, tutta adorna di tricolore. Ha così inizio la Messa in suffragio dei Morti per la Patria. Al termine del divino ufficio S.E. Mons. Terzi pronuncia fervide parole di esaltazione per tutti coloro che dettero il loro sangue per l'Italia e che, nell'Annuale della Vittoria, si accomunano nel ricordo e nella celebrazione. Massa fascista non poteva, all'inizio dell'anno XV, offrire una prova maggiore e migliore di quella che ha offerto, riaffermando totalitariamente la sua fede nel DUCE e nel domani immancabile dell'Italia imperiale⁶⁹.

68 Il foglio aveva sostituito «Il Popolo Apuano».

69 *L'Apuania fascista ha celebrato entusiasta l'Annuale della Vittoria*, «Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Combattimento di Massa e Carrara», 7 novembre 1936.

6. Conclusioni

Questo contributo, lungi naturalmente dalla pretesa dell'esaustività, ha voluto offrire una panoramica del rapporto tra monumenti e memoria pubblica cercando di garantire un'omogenea rappresentanza territoriale della provincia; del resto, lo spazio a disposizione ha imposto all'autore una rigida selezione dei monumenti, nonché una circoscrizione delle fonti. Ciò ha tuttavia permesso di tenere insieme due ondate monumentali diverse per contenuti – ma tale aspetto è stato approfondito – e durata, considerata l'ampiezza temporale della 'monumentomania' post-unitaria rispetto a quella che seguì la Grande Guerra. L'auspicio è che il lettore, stimolato anche dalle immagini, si avvicini alla conoscenza dei monumenti che, nell'epoca dei *social network*, mantengono ancora integri il loro fascino e la loro complessità. Come ha osservato Robert Musil «la cosa più curiosa dei monumenti è che non li si nota. Non c'è niente al mondo di più invisibile dei monumenti»; ma quando se ne viene catturati – aggiungerei – non si può fare a meno di volerne conoscere la storia e quella della comunità che rappresentano.

Glorie Patrie.

La monumentalità pubblica a Pisa tra memoria cittadina *Nation-building* e culto della scienza

Pietro Finelli

1. I conti con il Passato

L'Unità e la nascita del Regno d'Italia segnarono per Pisa l'inizio di un cinquantennio di straordinarie trasformazioni urbanistiche, economiche e sociali¹.

Nella metamorfosi di Pisa medievale e granducale nella città moderna un ruolo cruciale è svolto dalla monumentalistica pubblica che, con l'obiettivo esplicito di familiarizzare e 'popolarizzare' la *religione civile* della 'Nuova Italia', contribuisce a riplasmare in profondità la *facies* urbana della Pisa Otto-Novecentesca².

L'attività monumentale post-unitaria, tuttavia, non avviene, ovviamente, facendo *tabula rasa* del passato storico, ma confrontandosi con questo passato e interagendo con esso. Si tratta certo di un'osservazione banale e valida per gran parte delle città italiane ed europee, ma che a Pisa, «con le sue memorie repubblicane, con la presente solitudine, e con quegli avanzi di medio evo, che serba viventi tuttora»³, acquista particolare rilievo, assurgendo la città a incarnazione per antonomasia del passato italiano, grazie al contributo dei numerosissimi intellettuali e scrittori italiani e stranieri che

1 R. CIUTI-B. LEONI, *Pisa nell'Ottocento. Le trasformazioni della città tra Granducato e Stato unitario*, Pisa, Felici, 2010,

2 V. FIORINO-S. RENZONI, *La patria in marmo. I monumenti nazionali a Pisa*, Pisa, ETS, 2005; F. CAMPANELLA, *Un viaggio nella storia. Itinerari del Risorgimento a Pisa*, Pisa, Ets, 2011.

3 N. TOMMASEO, *Gita a Pisa*, «Antologia», 1832, 143, pp. 96-111, p. 99.

ne avevano cristallizzato l'immagine di «city of the dead», che dal Camposanto si era propagata all'intera città⁴.

L'atteggiamento delle classi dirigenti pisane postunitarie nei confronti dell'immagine – e della realtà – della Pisa 'medievaleggiante' e 'decadente' è, non a caso, incerto e ambiguo alternando una devozione 'antiquaria' che spinge architetti e ingegneri a progettare edifici in 'stile', sino al rifacimento 'neogotico' di piazza Vittorio Emanuele negli anni Trenta del Novecento, ad una modernizzazione fatta di rettificazioni, sventramenti e risanamenti, in nome del «decoro urbano» e della «pubblica utilità»⁵.

2. Il Camposanto: un famedio pisano tra locale e nazionale

Il cuore monumentale di Pisa è costituito sin dal medioevo dal grandioso complesso del Duomo.

- 4 Per la fortunata espressione dell'architetto inglese Thomas Leverton Donaldson, cfr. W. B. COOKE, *Twenty Four Select Views in Italy: engraved by and under the direction of W. B. Cooke. With descriptions to each view*, London, W.B. Cooke-W. Wilson printer, 1833, p. 10. Come specificato nella scritta situata sul verso del frontespizio, «W. B. Cooke is indebted to the friendly assistance of Thomas Leverton Donaldson, Esq. Architect, for the Descriptive Letterpress which accompanies these Views, founded upon Notes which that gentleman took during a residence of some years in Italy». Sul ruolo di Pisa nel *Grand tour* e sulla costruzione dello stereotipo della 'città-museo', cfr. M. CURRELLI, *La percezione della città nel tardo Grand Tour*, in *Pisa unita nelle arti. Un profilo di città*, a cura di S. Bruni, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 199-217; S. VILLANI, *Il Grand tour degli inglesi a Pisa, secoli XVII-XIX*, in *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di una antica Repubblica marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di E. Daniele, Firenze, Alinea, 2010, pp. 173-180; L. MASCILLI MIGLIORINI, *Suggestioni pisane del Grand Tour*, in F. Ceragioli (a cura di), *Leopardi a Pisa... Cangiato il mondo appar...*, Milano, Electa, 1997, pp. 32-36.
- 5 CIUTI-LEONI, *Pisa nell'Ottocento* cit., p. 8, e E. TOLAINI, *Pisa. La città e la storia*, Pisa, ETS, 2007, pp. 219-227, ma per una ricostruzione critica della storia urbanistica di Pisa tra XIX e XX secolo impostata proprio sulla tensione tra conservazione e modernizzazione, anche se non sempre pienamente tematizzata, sono da vedere tutti i capp. XIII-XV, pp. 203-258; L. NUTI, *L'architettura e l'urbanistica*, in *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di R. P. Ciardi, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa-Pacini, 1998, pp. 207-243.

In particolare il Camposanto, proprio per le sue funzioni cimiteriali, rappresenta sin dalla sua fondazione il perno dell'autocelebrazione delle classi dirigenti cittadine; un ruolo che, paradossalmente si accentua ulteriormente dopo la fine dell'autonomia comunale e il definitivo avvento del dominio mediceo e fiorentino.

Dalla metà del Cinquecento, a partire dalla decisione di Filippo Decio, giurista di fama internazionale, e a lungo docente dell'Ateneo pisano, di far realizzare per la propria sepoltura un vero e proprio monumento funebre, opera dello scultore Stagio Stagi, il Camposanto acquista progressivamente la funzione di famedio pisano, inaugurando così un costume che, sia pure limitato numericamente e socialmente, contribuisce a fare del Camposanto il luogo per eccellenza del culto della gloria e della memoria cittadine, che culminerà nel 1768, con la realizzazione dell'imponente monumento funebre in onore di Francesco Algarotti, opera di Carlo Bianconi e Mauro Tesi⁶.

La funzione di «famedio [...] asistemato», svolta dal Camposanto, subisce una significativa torsione a partire dai primi decenni del XIX secolo, quando si assiste ad un progressivo e costante intensificarsi della funzione sepolcrale e celebrativa.

La collocazione delle tombe e dei monumenti moderni, frammiti alle reliquie romane e alle opere medievali e moderne, indica con tutta evidenza la volontà di affermare una linea di continuità forte nella memoria e nell'identità cittadina, di cui la celebrazione delle 'glorie patrie', secondo l'accezione municipalista e *ancien régime* del termine, costituisce un perno fondamentale⁷.

6 Tra il 1535, data della sepoltura di Decio, alla metà del XVIII secolo si contano solo dodici tra cenotafi e monumenti sepolcrali veri e propri, mentre continueranno nettamente a prevalere le inumazioni a carattere privato, spoglie di effettiva monumentalità. L'uso dei cenotafi e dei monumenti è di fatto limitato ai docenti dell'Ateneo pisano, con la sola eccezione del condottiero Bartolomeo Medici. Cfr. R.P. CIARDI, *Da cimitero a famedio: l'età moderna*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini-E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996, pp. 133-146, ma è da vedere tutto il volume per il ruolo centrale svolto dal Camposanto nella costruzione dell'identità cittadina pisana sin dal medioevo.

7 E. SPALLETTI, *La continuità della memoria: i monumenti funebri dell'Ottocen-*



Figura 1. Le Catene del Porto Pisano, Pisa, Camposanto monumentale, parete di fondo

A differenza, infatti, di quanto avviene negli stessi decenni a Roma dove, prima nel Pantheon e poi nella Protomoteca capitolina, si celebrano universalisticamente i grandi uomini della cultura italiana ed europea, o a Firenze con la realizzazione negli anni Quaranta della galleria dei 'Toscani illustri' nel loggiato degli Uffizi, destinata a celebrare l' 'unità' del Granducato, o con la Basilica di Santa Croce, che si avvia a diventare il riconosciuto 'pantheon degli Italiani', il Camposanto pisano resta saldamente ancorato alla propria dimensione cittadina e municipale⁸.

to, *ivi*, pp. 181-200, p. 181; sul patriottismo delle 'piccole patrie' pre-unitarie e municipali, cfr. M. MANFREDI, *Risorgimento e tradizioni municipali: il viaggio di propaganda di Vincenzo Gioberti nell'Italia del '48*, «Memoria e Ricerca», 44, 2013, pp. 7-23; *Nazioni d'Italia. Identità politiche e appartenenze regionali fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. De Benedictis-I. Fosi-L. Mannori, Roma, Viella, 2012, P. FINELLI, *Municipalismo*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico italiano dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti-A. Chiavistelli-L. Mannori-M. Meriggi, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 330-342; S.B. FRANDSEN, *Le città italiane fra tradizione municipalistica e gerarchia nazionale durante il Risorgimento*, «Meridiana», 33, 1998, pp. 83-106.

8 E.G. BOWERS, *Il culto degli italiani illustri nella Roma pre-risorgimentale*,

Non a caso è proprio alla tradizione cittadina e municipale medievale che si ricollega anche il primo episodio di utilizzo ‘nazionale’ del Camposanto dopo l’Unità, la cerimonia per la restituzione delle catene dell’antico porto pisano (fig. 1), trafugate in occasione della battaglia della Meloria, da parte del Comune di Genova. La solenne consegna si svolge in un clima di straordinario entusiasmo patriottico stimolato dalla recente visita del nuovo sovrano Vittorio Emanuele II, avvenuta solo due giorni prima. L’evento è accuratamente preparato dall’amministrazione comunitativa che affida allo scultore Enrico Van Lint la realizzazione della complessa decorazione patriottica per il carro che avrebbe dovuto trasportare le catene (fig. 2), la quali giunsero nel Camposanto accompagnate dal marchese Pallavicino, sindaco della città ligure. La riconsegna fu accompagnata non solo da numerosi discorsi di circostanza, ma anche da una serie di festeggiamenti culminati in una regata sull’Arno e in un fastoso banchetto nel Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano, secondo un cerimoniale che incontreremo costantemente, che affianca al momento rituale ufficiale, caratterizzato da una solennità quasi religiosa, una serie di eventi ludico-ricreativi che sembrano quasi volerne spezzare la natura ‘sacrale’ per ricondurla nell’alveo del *loisir* borghese e delle tradizionali feste popolari⁹.

«Memoria e Ricerca», 45, 2014, pp. 127-145; EAD., *Public Pantheons in Revolutionary Europe. Comparing Cultures of Remembrance, c. 1790-1840*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012; R. BONNEFOIT, *Von der weinenden Italia Canovas zur triumphierenden Libertà von Pio Fedi. Das Problem der nationalen Identität am Beispiel der Kirche Santa Croce in Florenz und des römischen Pantheons*, in *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Hrsg. D. Dombrowski, Berlin, Lukas, 2013, pp. 36-59; M. MAUGERI, *La Chiesa di Santa Croce: pantheon degli uomini illustri*, Firenze, Edifir, 2000; *Il pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, Giunti, 1993; C. PIETRANGELI-V. MARTINELLI, *La Protomoteca Capitolina*, Roma, Ripartizione antichità e belle arti del Comune di Roma, 1955.

9 A. ZAMPIERI, *La visita di Vittorio Emanuele II a Pisa il 20 aprile 1860*, in *Il contributo di Pisa all’Unità d’Italia*, Pisa, ETS, 2011, pp. 65-91, 90, e L. TONGIORGI TOMASI, *Note di iconografia risorgimentale pisana tra il 1859 e il 1861*, *ivi*, pp. 169-183, in part. 175-176.

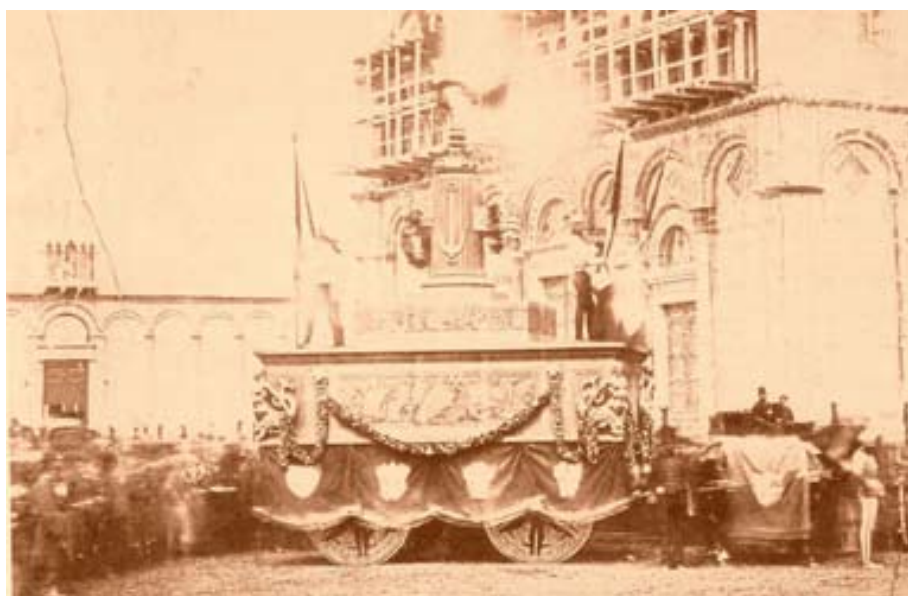


Figura 2. Il carro allegorico allestito da Enrico Van Lint per il trasporto delle catene del porto pisano, Pisa, 22 marzo 1860 (foto collezione privata)

La riconsegna delle catene del 1860 si ricollegava a un'analogha cerimonia avvenuta dieci anni prima, quando, eseguendo una decisione presa l'anno precedente, il Municipio di Firenze aveva restituito a Pisa analoghe catene, sottratte, sempre dai Genovesi nel 1362 e da questi ultimi donate ai Fiorentini, e che i pisani avevano - anche in questo caso - celebrato con la collocazione nel Camposanto delle 'reliquie' e una lapide, in cui, a testimonianza delle non ancora estinte rivalità municipali, l'aggettivo «rapite» venne sostituito da «prese» solo in seguito alle proteste del municipio genovese¹⁰.

L'anno successivo alla restituzione delle catene 'fiorentine', sempre nel Camposanto, viene murata una lapide in ricordo dei morti pisani a Curtatone e Montanara, deliberata già all'indomani dello scontro dalla Magistratura Comunitativa, ma che era stato possibile collocare solo nel 1851, in un clima decisamente dimesso a causa

10 C. CASINI, *Il Camposanto monumentale tra Risorgimento delle arti e risorgimento nazionale*, in *Pisa unita nelle Arti* cit., pp. 149-158, p. 152. Sugli 'affratellamenti' che caratterizzarono il lungo '48 toscano, cfr. A. PETRIZZO, *Spazi dell'immaginario. Festa e discorso nazionale in Toscana tra 1847 e 1848*, in *Storia d'Italia*, «Annali», 22. *Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti-P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 509-539.

dell'aperta ostilità del restaurato governo granducale che, proprio a partire da quell'anno, proibirà ogni manifestazione pubblica in ricordo della battaglia e dei suoi Caduti¹¹.

La celebrazione dei Caduti del Battaglione universitario a Curtatone e Montanara, infatti, è lo sforzo più significativo, in ambito pisano, di costruire un 'culto' in grado di fondere la nuova 'religione della Nazione' con la tradizionale esaltazione delle 'patrie glorie' municipali. Essa, non a caso, costituisce l'autentico *fil rouge* nella memoria e nella ritualità, anche monumentale, della Pisa postunitaria, consentendo all'*élite* sociale e intellettuale cittadina, legata all'Università e al mondo delle professioni, di celebrare se stessa nel suo momento di massima identificazione con i valori del 'canone risorgimentale nazional-patriottico', legittimandone così, anche dinanzi ai propri interlocutori nazionali, l'aspirazione al ruolo di guida del 'movimento nazionale' nelle diverse accezioni, politiche, culturali ed ideologiche, che questo termine acquisterà nei decenni successivi¹².

11 F. TAROZZI, *La memoria della battaglia*, in *Tanto infausta sì, ma pur tanto gloriosa: la battaglia di Curtatone e Montanara*, a cura di C. Cipolla-F. Tarozzi, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 108-129, in part. p. 110.

12 Sulla celebrazione della memoria di Curtatone e Montanara esiste una ricca bibliografia, di cui si vedano (almeno oltre al già ricordato saggio di TAROZZI, *La memoria della battaglia*, in *Tanto infausta cit.*): M. GAVELLI-O. SANGIORGI, *Le Termopili toscane: la memoria iconografica e poetica della battaglia*, *ivi*, pp. 130-140; R.P. Coppini (a cura di), *Università, simboli, istituzioni. Note sul '48 italiano*, Pisa, Pacini, 2000; R.P. COPPINI, *La bandiera di Curtatone e Montanara*, in *Il Palazzo alla giornata. Storia e memorie della sede del Rettorato dell'Università di Pisa*, a cura di L. Tomasi Tongiorgi, Pisa, Plus, 2005; C. BURZAGLI, *Tra piccola e grande patria. La costruzione della memoria di Curtatone e Montanara, 1849-1876*, «Rassegna Storica Toscana», LII, 2006, 2, pp. 267-299; F. BERTINI, *Curtatone e Montanara nel calendario della rivoluzione*, in P.F. Giorgetti (a cura di), *Curtatone e il 1848 toscano, italiano ed europeo: la trasformazione del popolo in Nazione*, Pisa, ETS, 2010, pp. 129-145; A. BRECCIA, *Risorgimento antifascista. Le celebrazioni del primo Centenario di Curtatone e Montanara, 1948*, *ivi* pp. 681-704; A. BRECCIA-R.P. COPPINI, *Il Battaglione universitario e la battaglia di Curtatone e Montanara tra storia e memoria, 1848-1948*, in P. Del Negro (a cura di), *Le Università e le guerre dal Medioevo alla Seconda guerra mondiale*, Bologna, Clueb, 2011. Sul

L'accentuazione dell'origine prevalentemente universitaria dei volontari e dei Caduti, con la voluta messa tra parentesi della partecipazione dei 'civici' alla battaglia, consentiva - in sintonia con la scelta operata dall'intera classe dirigente moderata toscana, la sterilizzazione della partecipazione popolare - quanto non esplicitamente plebea - ai moti patriottici, con l'annessa carica di istanze rivoluzionare democratiche repubblicane e sociali che essa comportava, a favore di una lettura esclusivamente patriottica, moderata ed elitaria dell'episodio e di tutto il processo risorgimentale.



Figura 3. Vincenzo Vela, Busto di Cavour, Pisa, Camposanto, 1861

L'occasione per una 'nazionalizzazione' della funzione del Camposanto che sancisse una sostanziale soluzione di continuità rispetto alla dimensione locale della celebrazione delle 'glorie patrie', si ebbe solo pochi mesi dopo la cerimonia della riconsegna delle catene, con la decisione di affidare allo scultore ticinese Vincenzo

concetto di 'canone risorgimentale' nazional-patriottico, cfr. A.M. BANTI, *La Nazione del Risorgimento. Parentela, santità ed onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

Vela un busto per commemorare la repentina scomparsa, avvenuta il 6 giugno 1861, del presidente del Consiglio, Camillo di Cavour (fig. 3).

Alla notizia della morte il Consiglio comunale aveva, infatti, deliberato la collocazione nel cimitero monumentale di una lapide opera di Silvestro Centofanti e la realizzazione di un busto da parte di Vincenzo Vela, di cui era nota la realizzazione di altre opere ritraenti il defunto. Ai magistrati comunali, infatti, il Camposanto appare la collocazione naturale dell'omaggio allo statista, alternativo rispetto ad un monumento pubblico in spazi aperti, probabilmente pensato ancora come una sorta di ' prerogativa regia ' riservata ai sovrani e che, d'altro canto, si ricollegava con la tradizione del Camposanto e, in particolare, proprio con l'archetipo del monumento funebre di Filippo Decio, commemorato non solo in quanto giureconsulto, ma anche come ascoltato consigliere di sovrani.

Sembrerebbe, dunque, di trovarsi di fronte a una netta rottura rispetto alla tradizione precedente sia dal punto di vista contenutistico con la decisione di commemorare un personaggio del tutto estraneo al tessuto cittadino, sia da quello stilistico con la decisa opzione realistica del Ticinese, in netta discontinuità con la linea classicista nettamente predominante nei gusti delle classi dirigenti pisane, che solo pochi decenni prima aveva trovato una sua cristallina esemplificazione proprio nel Camposanto con il monumento funebre ad Andrea Vaccà Berlinghieri, opera del grande scultore neoclassico Bertel Thorvaldsen¹³.

In realtà, come emerse rapidamente, la scelta di Vela era stato il frutto di una sorta di equivoco legato alla fama dell'artista e alla volontà di realizzare rapidamente l'omaggio funebre.

Di fronte a un Cavour 'abbigliato in foggia moderna', i notabili pisani reagirono con costernazione facendo notare, quasi in-

13 SPALLETTI, *La continuità della memoria* cit., p. 196. Su Vincenzo Vela e il rapporto tra realismo artistico e scelte politiche liberal-patriottiche, cfr. *Monumento pubblico e allegoria politica nella seconda metà dell'Ottocento e in Vincenzo Vela*, a cura di G.A. Mina Zeni, Berna, Ufficio Federale della Cultura, 1998.

creduli, allo scultore ticinese che «tutti i busti che sono nel nostro Camposanto – così scriveva il gonfaloniere Rinaldo Ruschi - hanno una forma monumentale e quindi senza nessun ornamento, e per conseguenza si crederebbe che discordasse in quel luogo uno scolpito in abito moderno». Obiezioni cui Vela ribatteva, affermando orgogliosamente la propria scelta realista che lo aveva portato a essere «uno dei primi che ha battuto questo pregiudizio degli scultori che trattarono gli uomini dei nostri tempi vestiti alla Romana». Agli amministratori pisani non restò quindi che fare buon viso a cattivo gioco e inaugurare solennemente il busto nel luglio di quello stesso anno¹⁴ (fig. 4).



Figura 4. Inauguration of Cavour's monument in Campo Santo at Pisa
(da «London illustrated News», 20 July 1861)

Se nei decenni successivi la linea classicista continuerà comunque a essere fortemente presente nei monumenti funebri, grazie soprattutto all'opera di Giovanni Duprè, autore del sepolcro di Ottavio Mossotti (1867), del busto eroico di Carlo Matteucci (1869) e del monumento a Giovanni Carmignani (1881) di netta ispirazione al-

14 Sull'intera vicenda, cfr. D. FROSINI, *Il busto di Cavour per Pisa e il contrastato realismo dello scultore Vela*, «Bollettino storico pisano», LI, 1982, pp. 337-343.

legorica e classicheggiante, il *Cavour* di Vela fungerà comunque da rompighiaccio, legittimando la presenza di opere di netta ispirazione realista nel Camposanto, favorita anche dall'evoluzione del gusto della committenza, ed anche – probabilmente – da una certa vanità che pur di potersi fregiare del nome di un grande artista nazionale era disposta a cedere sulle scelte stilistiche, come sarà il caso di Cesare Zocchi, autore del busto di Amedeo di Aosta nel 1897 e soprattutto di Ettore Ferrari che realizzerà per il Camposanto i monumenti funebri di Giuseppe Menghini (1889), docente di Scienze naturali e del grande giurista Francesco Carrara nel 1891¹⁵.

Dove invece il progetto incarnato dal busto di Cavour fallì, fu nel «tentativo, presto tramontato, di emulare l'esempio fiorentino di Santa Croce e di superare così la dimensione di celebrazione dell'identità e delle memoria civiche e municipali»¹⁶.



Figura 5. Monumento a Giuseppe Montanelli nel Camposanto di Pisa, stereoscopia, fine XIX secolo, particolare (Pisa, collezione privata)

15 SPALLETTI, *La continuità della memoria* cit., pp. 191-195.

16 *Ivi*, p. 191.

Infatti – se si esclude la presenza eccentrica della tomba della celebre cantante lirica, Angelica Catalani, e l'omaggio istituzionale ad Amedeo d'Aosta – Cavour è l'unico tra i numerosi effigiati nei decenni post-unitari, da Matteucci a Mossotti, sino a Francesco Carrara a non avere uno stretto legame con Pisa e con la sua Università.

La costruzione del culto delle 'glorie patrie' in cui la comunità potesse rispecchiarsi, doveva però fare i conti con la natura fortemente divisiva della memoria risorgimentale che la dimensione locale e municipale esasperava ulteriormente, così come emerse, a processo risorgimentale ancora in corsa, di fronte alla richiesta di un comitato di cittadini di collocare nel Camposanto un cenotafio di Giuseppe Montanelli (fig. 5), a due anni dalla morte, avvenuta nel 1862¹⁷. Indiscutibilmente la figura di Montanelli, docente di «diritto patrio e commerciale» presso l'Università, ufficiale del battaglione universitario, membro del governo provvisorio toscano nel 1848, esule in Francia, volontario nel 1859 e poi deputato, avrebbe dovuto rientrare a pieno titolo tra le 'glorie patrie' nazionali-locali, costituendone anzi la punta di diamante, ma il suo patriottismo venato di istanze democratiche e socialisteggianti era più che sufficiente a spaventare i moderati a capo della giunta comunale di Pisa, che respinsero la richiesta del comitato, motivandola con l'appartenenza di Montanelli alla Massoneria. Il rifiuto dell'amministrazione comunale suscitò le dure reazioni del comitato che diede vita ad una raccolta di firme contro la delibera «antinazionale e ingiuriosa» che raccolse oltre 1.500 firme. La *querelle*, i cui echi giunsero anche in Parlamento si risolse solo quando il Comune autorizzò la collocazione nel Camposanto del busto – opera di Pasquale Romanelli – che, quasi a contrappasso, effigiava nel piedistallo Montanelli nell'atto di arringare la folla come governatore di Livorno, il momento più alto

17 Sul carattere divisivo della memoria risorgimentale nei decenni post-unitari, cfr. P. FINELLI, «Una citazione a comparire». *Concezione del mandato, memoria risorgimentale e identità politiche nei discorsi elettorali dell'Italia liberale, 1860-1897*, «Quaderni Storici», 39, 2004, 3, numero monografico *Discorsi agli elettori*, a cura di P. Finelli-G.L. Fruci-V. Galimi, pp. 673-696.

– probabilmente – della sua parabola politica, radicale e democratica, mentre le parole del discorso andavano a formare un arco che incorniciava il busto stesso¹⁸.



Figura 6. Salvino Salvini, Monumento a Giovanni Pisano, Pisa, 1862

Comunque, al di là di più o meno gravi ‘incidenti di percorso’, è evidente lo sforzo di costruire un’identità collettiva della città e della sua Università, in cui le ‘glorie patrie’, che avevano offerto un contributo fondamentale alla causa nazionale o al progresso scientifico e culturale – e spesso ad ambedue – si facevano mallevadrici del patriottismo dell’intera comunità e dei suoi dirigenti, sul cui concreto

18 COMUNE DI PISA, *Deliberazione del 26 maggio 1864 relativa alla collocazione del busto del Prof. Montanelli nel Camposanto urbano*, Pisa, Nistri, 1864; ARCHIVIO STORICO DELLA CAMERA DEI DEPUTATI, Camera Regia, Petizioni (1860-1864), *Osservazioni circa la mancata collocazione nel camposanto della città del busto di Giuseppe Montanelli*. Depositata il 26.05.1864. Sulle idee politiche di Giuseppe Montanelli e la loro evoluzione, cfr. P. BAGNOLI, *La politica della libertà. Giuseppe Montanelli, uomini ed idee della democrazia risorgimentale*, Firenze, Polistampa, 2002; infine per quanto riguarda l’iconografia montanelliana e, in particolare, l’episodio dell’arringa livornese, cfr. G.L. FRUCI, *La moglie di Montanelli. Storia della Costituente nel 1848-49*, Pisa, ETS, in corso di stampa.

comportamento nel corso del Risorgimento sarebbe stato altrimenti più che lecito nutrire più di un dubbio¹⁹.

Ad amplificare e dare maggiore corpo a questo progetto, ci sarà, a partire dagli anni immediatamente successivi all'Unità, la collocazione, sempre nel Camposanto, accanto ai cenotafi e ai monumenti funebri dedicati alle 'celebrità' contemporanee, di monumenti in onore delle 'glorie' pisane che nel corso dei secoli avevano contribuito alla 'grande' storia nazionale, facendo riverberare così il proprio prestigio sulla città di origine. Si tratta in realtà di una linea che appare impostata già negli anni precedenti l'Unità, e che trova il proprio archetipo nella statua di Galileo realizzata da Paolo Emilio Demi, nel 1839 per il primo Congresso degli Scienziati Italiani e ospitata nel cortile della Sapienza sino al 1848. Sulla falsariga del monumento a Galilei, negli anni Cinquanta l'Accademia di Belle Arti, su iniziativa di un comitato di cittadini, aveva commissionato a Salvino Salvini il monumento di Giovanni Pisano (fig. 6), che sarebbe stato collocato nel Camposanto nel 1862 e il cui successo fu tale da spingere a commissionare all'artista un'analogo scultura di Nicola Pisano, collocata in Camposanto solo nel 1875. Con l'Unità il significato di questa operazione di continuità storica assume una chiara torsione in senso nazionalizzante, per cui la celebrazione delle 'glorie patrie' local/nazionali doveva servire tanto a ancorare le diverse storie locali alla più ampia e 'grande' storia nazionale quanto a radicare il nuovo – e ancora incerto – sentimento nazionale nel più robusto terreno della tradizione locale, secondo una linea che trova la sua più coerente estrinsecazione nel celebre 'concorso Ricasoli', bandito dal Governo Provvisorio toscano e di cui una delle sezioni riguardava per l'appunto la realizzazione di monumenti destinati a celebrare nelle varie città i 'grandi uomini' del passato²⁰. Tra i vincitori del

19 Per un primo quadro delle dinamiche politiche pisane negli anni del Risorgimento, cfr. D. BARSANTI, *Pisa nel Risorgimento. Politica e amministrazione dal 1814 al 1861*, Pisa, ETS, 2004, e M. MANFREDI, *Politica e rappresentanza nella Toscana granducale*, Pisa, Plus, 2003.

20 L. DINELLI-L. BERNARDINI, *Storia di un concorso*, in *Fattori da Magenta a Montebello*, a cura di C. Bonagura-L. Dinelli-L. Bernardini, Roma, De Luca, 1983, pp. 331-333. Sul riutilizzo nazionalizzante del passato storico loca-

concorso risultò anche il monumento al pisano Leonardo Fibonacci, del livornese Giovanni Paganucci che, collocato nel Camposanto nel 1863 (fig. 7), avrebbe costituito, insieme a Giovanni e Nicola Pisano, un trittico omogeneo per impostazione ideologica e stilistica che sembrava quasi svolgere la funzione di raccordo tra le memorie classiche, medievali e rinascimentali conservate nel Camposanto e quelle contemporanee²¹.



Figura 7. Giovanni Paganucci, Monumento a Leonardo Fibonacci, Pisa, 1863

A partire dagli anni Ottanta del XIX secolo l'idea del 'famedio' dove coesistessero, più o meno armonicamente testimonianze

le, in particolare medievale, cfr. I. WOOD, *The Modern Origins of the Early Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013; *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, a cura di A. Bistarelli, Roma, Viella, 2012; *Studi medievali e immagine del medioevo fra Ottocento e Novecento*, numero monografico del «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», 100, 1997; R. BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1993.

21 SPALLETTI, *La continuità della memoria* cit., pp. 192-193.

del passato e monumenti moderni, cede progressivamente il passo ad una visione alternativa filologica e storicista, che peraltro le si era contrapposta sin dai primi decenni del secolo, e che punta ad una ripristino dell'immagine 'originaria' Tre-Quattrocentesca del Camposanto saldandosi con una lettura antiquaria e medievaleggiante della memoria municipale²². L'ultimo ventennio del secolo vedrà quindi non solo l'abbandono del progetto, timidamente abbozzato, di un Camposanto 'nazionale', ma anche il «rapido tramonto di quella stessa concezione del luogo come sede della continuità storica municipale [...] che avrebbe giustificato l'ingresso di monumenti onorari moderni, intensificando così il suggestivo dialogo con le memorie del passato» e, conseguentemente la rarefazione e poi l'espulsione, avvenuta negli anni Trenta del Novecento, delle testimonianze monumentali ottocentesche dal Camposanto²³.

Il venir meno della funzione memoriale del Camposanto monumentale sarà, peraltro, solo molto parzialmente compensata dal consolidarsi del ruolo del cimitero suburbano che, proprio tra gli anni Settanta e Ottanta, al termine di un lungo scontro politico e ideologico sulla costruzione di un settore per a-cattolici e del 'tempio' cremazionista, si spoglia della sua veste confessionale per presentarsi come luogo della memoria e della compassione aperto a tutti, indistintamente²⁴.

Malgrado la sua coerenza con i canoni della 'morte laica', tuttavia,

22 *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, Firenze, Spes, 1993; C. CASINI-F. DONATI, *L'attività di Carlo Lasinio per il 'buonificamento' e conservazione delle celebri pitture e della fabbrica del Camposanto di Pisa*, in *Il Camposanto di Pisa* cit., pp. 149-152; F. MAZZOCCA, *Fortune ottocentesche*, *ivi*, pp. 169-171; M.G. BURRESI-A. CALECA, *Le antichità pisane dall'erudizione alla collezione*, in *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, a cura di M.G. Burresi, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 1999.

23 SPALLETTI, *La continuità della memoria* cit., p. 195.

24 A. ZAMPIERI, *Il cimitero suburbano di Pisa: sua origine ed ampliamenti*, in *Pisa nei secoli: la storia, l'arte, le tradizioni*, a cura di A. Zampieri, Pisa, ETS, vol 3, pp. 253-271, pp. 267-268; S. RENZONI, *L'altro Camposanto. Sulla statuaria nel cimitero suburbano di Pisa*, *ivi*, pp. 187-251. Sulla laicizzazione del cimitero, cfr. L. GESTRI, *Le ceneri di Pisa. Storia della cremazione. L'associazionismo laico nelle lotte per l'igiene e la sanità*, Pisa, Nistri-Lischi, 2001, pp. 52-74.

a differenza di quello che accade in casi ben più noti e celebri, come Staglieno, il Verano o il cimitero monumentale di Milano, ma anche nella più vicina Livorno, il cimitero suburbano di Pisa non riesce a fare il ‘salto di qualità’ e a imporsi come scenario pubblico di celebrazione della memoria collettiva, restando invece legato al variegato mosaico delle *pietas* familiari o di gruppo²⁵.

3. La ‘monumentomania’ pisana

Nei decenni successivi, nonostante l’idea di un ‘famedio’ delle ‘glorie patrie’ pisane, tornasse ciclicamente a emergere in maniera più o meno estemporanea, a Pisa, così come nel resto d’Italia, la me-

25 Sulla ‘morte laica’ e sul suo ruolo all’interno dei rituali della ‘religione civile’ nazionale nell’Italia post-unitaria si veda (oltre al classico G. VERUCCI, *L’Italia laica prima e dopo l’Unità 1848-1876. Anticlericalismo, libero pensiero e ateismo nella società italiana*, Bari, Laterza, 1981) F. CONTI, *Liturgie funerarie e religioni civili fra Otto e Novecento*, «Italia contemporanea», 226, 2002, pp. 103-118. Sul rapporto tra monumentalità cimiteriale e culto pubblico della memoria, cfr. *L’architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città, 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, Milano, Skira, 2007, e S. BERRESFORD, *Italian Memorial Sculpture, 1820-1940: A Legacy of Love*, London, Lincoln, 2004. Sui cimiteri di Genova, Roma e Milano, cfr. rispettivamente F. SBORGI, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Torino, Artema, 1997; A.M. ISASTIA, *La laicizzazione della morte a Roma: cremazionisti e massoni tra Ottocento e Novecento*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 1998, pp. 55-97, e P.C. MARRONI, *La modernizzazione della morte a Roma dall’epoca napoleonica al 1870*, *ivi*, pp. 33-54; *Il Monumentale di Milano: il primo cimitero della libertà, 1866-1992*, a cura di M. Petrantoni, Milano, Electa, 1992; su Livorno si veda oltre quanto scrive G.L. Fruci in questo stesso volume, S. INNESTI, *L’arte del silenzio. Architetture, monumenti e memorie nel cimitero comunale «La Cigna» di Livorno*, Livorno, Società per la cremazione, Comune di Livorno, Istituzione per i servizi alla persona, 2003. Per quanto riguarda infine il carattere frammentario della memoria dei defunti, anche quando questa avrebbe potuto assurgere a carattere pubblico, come nel caso del Risorgimento si veda (oltre al già citato contributo di RENZONI, *L’altro Camposanto* cit.) *Della patria amantissimo. Personaggi e memorie del Risorgimento nel cimitero suburbano di Pisa*, a cura di C. Giometti, ETS, 2013, in particolare C. GIOMETTI, *Alla ricerca del Risorgimento nel cimitero di Pisa. Un percorso da costruire*, *ivi*, pp. 15-18.

moria pubblica dei ‘grandi personaggi’ esonda dai luoghi chiusi, o comunque ‘separati’ per riversarsi nelle strade e nelle piazze delle città. Superato il blocco che attribuiva il privilegio di un monumento in un luogo pubblico e aperto solo ai sovrani, infatti, le città italiane, così come quelle del resto d’Europa, in concomitanza con i profondi mutamenti urbanistici che trasformano gli antichi centri d’*ancien régime* in moderni abitati borghesi, vedono i nuovi spazi pubblici ricoprirsì di statue e monumenti spesso protagonisti di una vera e propria ‘guerra’ tra letture del passato – e del presente – contrastanti quando non totalmente antitetiche²⁶.

Anche a Pisa la ‘monumentomania’ è strettamente legata alla radicale riorganizzazione urbanistica che la città vive nel corso dell’ultimo trentennio dell’Ottocento.

Al tradizionale asse costituito dalla scenografica piazza dei Cavalieri, destinata a esaltare e rendere immediatamente visibile il dominio mediceo sulla città, e dal ‘Borgo’, il cuore mercantile della città, si affiancano, dagli anni Settanta dell’Ottocento, due nuove direttrici: la prima, effetto dei lavori di sistemazione dei lungarni, e la seconda frutto dell’espansione della città verso mezzogiorno, a ridosso della nuova stazione ferroviaria²⁷.

26 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 XIX^e siècle*, in *Culture de masse et culture médiatique*, p.p. J.-F. Sirinelli-J.-Y. Mollier-F. Valloton Paris, PUF, 2006, pp. 125-143; EAD., *La monumentalità pubblica. Quale ricezione per il discorso politico nazionale nell’Italia di fine Ottocento?*, in P. FINELLI-G.L. FRUCI-V. GALIMI (a cura di), *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 112-123.

27 Sulle trasformazioni di Pisa nell’ultimo trentennio dell’Ottocento, oltre ai testi citati alla nota 5, cfr. G. OREFICE, *L’opera di Vincenzo Micheli*, in *Architettura in Toscana dal periodo napoleonico allo Stato unitario*, a cura di G. Orefice, Firenze, Uniedit, 1978, pp. 35-46; L. BONANNI, *Il primo Piano Regolatore moderno di Pisa*, «Storia urbana», XVIII, 1994, 1, pp. 91-108. Per una rapida carrellata sulle trasformazioni urbanistiche di Pisa in età moderna, oltre a TOLAINI, *Pisa. La città cit.*, cfr. *Architettura a Pisa nel primo periodo mediceo*, a cura di E. Karwacka Codini, Roma, Gangemi, 2010; S. TAGLIAGAMBA, *Le immagini al servizio di Cosimo I: la Pisa del Duca* (<http://>

E proprio i lungarni rettificati e trasformati in ampi ed eleganti viali di passeggio, e la piazza costruita abbattendo parte della cinta muraria, come cuore dei nuovi quartieri a sud, saranno il ‘palcoscenico’ della ‘monumentomania’ pisana.



Figura 8. Orazio Andreoni, Monumento a Giuseppe Mazzini, Pisa, 1883

Il primo monumento a sorgere sarà nel 1883 quello a Giuseppe Mazzini (fig. 8), voluto dai gruppi repubblicani riuniti intorno alla famiglia Nathan-Rosselli, che avevano ospitato a Pisa il Patriota nei suoi ultimi mesi di vita, malgrado, al momento della morte di Mazzini, i Nathan-Rosselli si fossero dimostrati piuttosto ostili rispetto all'ipotesi di realizzare un monumento alla memoria del ‘Maestro’, privilegiando piuttosto il proseguimento della pubblica-

municipalia.sns.it/assets/files/contributi/contributicaricati/tagliagalamba_corretto.pdf, ultima consultazione 31.08.2014); D. BARSANTI, *Pisa tra Sette e Ottocento attraverso le carte della Comunità*, «Rassegna Storica Toscana», 46, 2000, pp. 237-290; A. Melis-G. MELIS, *Architettura pisana. Dal Granducato lorenese all'Unità d'Italia*, Pisa, ETS, 1996; C. CACIAGLI, *Pisa: città e architettura del Settecento*, Pisa, Pacini, 1994; *Una città tra provincia e mutamento. Società, cultura e istituzioni a Pisa nell'età della Restaurazione*, Pisa, Archivio di Stato-Giardini, 1985.

zione degli scritti o la realizzazione di scuole popolari destinate a diffondere il pensiero e il progetto politico. A far cambiare idea agli ultimi ospiti di Mazzini fu, probabilmente, il successo riscosso invece dal progetto di un monumento ‘nazionale’ portato avanti dai gruppi democratici e repubblicani genovesi.

La realizzazione del monumento ligure – che sarà inaugurato il 22 giugno del 1882 – infatti, metteva a rischio l’egemonia simbolica – e politica – che la famiglia esercitava sull’intero movimento democratico-repubblicano, in quanto ‘custode autentica’ della memoria di Mazzini²⁸.

Così nell’aprile del 1881, solo pochi mesi dopo l’inizio dei lavori del monumento genovese, il *Comitato per le onoranze funebri a Giuseppe Mazzini*, che contava tra i suoi membri la maggior parte degli esponenti di maggior rilievo del repubblicanesimo pisano, siglava un contratto con il giovane e brillante scultore pisano Orazio Andreoni²⁹.

Terminata la scultura nell’autunno dell’anno successivo, il 20 novembre 1882, Achille Ballori, futuro gran dignitario massonico, e presidente del Comitato scriveva al Sindaco per chiedere che il Municipio deliberasse sulla collocazione della statua. Scartata l’idea iniziale di collocarla nella decentrata piazza Sant’Antonio, pur vicina alla casa dei Nathan-Rosselli, dove Mazzini si era spento, prevalse in Consiglio comunale, anche su pressione del Comitato, la collocazio-

28 Sul ‘culto’ di Mazzini nel corso dei decenni post-unitari e sul ruolo svolto dalla famiglia Nathan, cfr. P. FINELLI, «È divenuto un Dio». *Santità, Patria e Rivoluzione nel ‘culto’ di Mazzini, 1872-1905*, in *Storia d’Italia*. «Annali», 22. *Il Risorgimento* cit., pp. 665-695. Si vedano inoltre A.M. ISASTIA, *Storia di una famiglia del Risorgimento. Sarina, Giuseppe, Ernesto Nathan*, Torino, Università Popolare di Torino, 2010, e M. RIDOLFI, *Mazzini*, in *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell’Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 323.

29 «La Provincia di Pisa», 7 aprile 1881. Dall’articolo veniamo a sapere che la scelta di Andreoni (artista poco pratico di sculture di grandi dimensioni, e che avrebbe dato il meglio di sé, raggiungendo anche una notevole fama nelle opere di ridotte dimensioni, destinate per lo più agli interni) fu forse legata anche ad una iniziale ipotesi di collocazione della statua nel Camposanto.

ne nella centrale piazza della Fontina, affacciata sui lungarni, e che per l'occasione cambiò nome in piazza Mazzini³⁰.

Posta nel cuore della città, «in guisa che possa esser veduto da tutti – come affermò solennemente nel proprio intervento il Consigliere comunale Morelli - e ricordare alla riconoscenza delle generazioni future questo insigne cooperatore della unità italiana»³¹, in posizione speculare rispetto alla nuova collocazione della statua al granduca Ferdinando I, nell'attuale piazza Carrara, il monumento a Mazzini, veniva così, nella riorganizzazione urbanistica della città, ad acquisire uno *status*, che fino a quel momento era stato riservato esclusivamente ai sovrani.

All'indicazione da parte del Comitato di piazza della Fontina, non doveva essere estraneo, forse, neanche il fatto che in questo modo la statua avrebbe volto la schiena quasi con disprezzo al Palazzo Medici, abitazione della figlia morganatica di Vittorio Emanuele II, Vittoria Spinola, e dove trascorreva lunghi periodi la stessa 'bella Rosina', che proprio qui si spense, nel 1885, e quindi simbolo del degrado morale della monarchia rispetto alle austere virtù repubblicane.

Del resto 'l'animo sdegnoso' sembra essere, al di là del giudizio estetico sulla riuscita artistica, la cifra stilistica distintiva del monumento, accentuata dalla leggera torsione del busto, dal braccio destro ripiegato, quasi a segnare una sorta di scudo rispetto all'esterno, dal teso drappeggio degli abiti, e soprattutto dal capo reclinato e dallo sguardo introverso, in un'efficace restituzione plastica di quell'immagine di 'esule in patria' che i promotori del monumento volevano offrire di Mazzini alla popolazione³².

La statua fu solennemente inaugurata il 22 giugno 1883, con una riuscita combinazione di celebrazioni rituali, commemorazione funebre, intenti pedagogici e momenti di *loisir* e di festa.

La città, addobbata a festa sin dalle prime ore del mattino, fu percorsa da un lungo corteo con migliaia di partecipanti e decine di bande musicali, gonfaloni e bandiere. Il cuore della celebrazione fu

30 *Ivi*, 8 marzo 1883.

31 *Ibidem*.

32 «Corriere dell'Arno», 24 giugno 1883.

rappresentato dai discorsi di Achille Ballori, del sindaco Tommaso Simonelli e del deputato Achille Majocchi. Seguì la sfilata di tutte le associazioni al suono dell'inno di Garibaldi per deporre corone ai piedi del monumento. La sera, poi, e fino a tarda notte, fu organizzata una 'luminara' mentre quattro 'corpi musicali' collocati su dei barconi in Arno diffondevano musica. Il giorno successivo, ci fu prima una conferenza di Edoardo Pantano al Teatro Nuovo e poi, nel pomeriggio, a chiusura dei festeggiamenti, uno spettacolo di gala della filarmonica pisana³³.

Se Mazzini aveva dovuto aspettare quasi dieci anni prima che si cominciasse a progettare un monumento in sua memoria, ben più rapida fu la decisione nel caso di Garibaldi (figg. 9-10). Nei giorni immediatamente successivi alla morte dell'Eroe dei due mondi, mentre i giornali locali rimbalzavano con dovizia di dettagli tutte le informazioni sulle esequie ufficiali, la città organizzò la propria commemorazione, che culminò con un mesto corteo che si concluse sul prato del Duomo, dove in tutta fretta era stato innalzato «un grandioso monumento su cui torreggiava il busto del generale Garibaldi»³⁴.

33 «La Provincia di Pisa», 24 giugno 1883. Vale la pena notare una sorte di divisione dei ruoli nella stampa progressista locale tra «La Provincia di Pisa» che si concentra sulla descrizione dei festeggiamenti e il «Corriere dell'Arno» che riproduce delle ampie sintesi dei discorsi.

34 *Ivi*, 17 giugno 1882. Vale la pena riprodurre integralmente la descrizione dell'effimero apparato monumentale così come esposta dall'anonimo giornalista: «Presso le mura, di faccia al battistero sorgeva un grandioso monumento, su cui torreggiava il busto del generale Garibaldi. Attorno al monumento si vedevano cannoni, e trofei militari. A destra ed a sinistra del monumento un poco indietro si staccavano due lunghe file di alti cipressi ciascuna delle quali andava a terminare in un gruppo di alberi che ombreggiavano due piccoli monumenti. In alto, sulle mura, tanto dietro che lateralmente al monumento, erano una grande quantità di bandiere. Attorno al quadrato, si vedevano, sormontati da gruppi di bandiere, degli scudi, nei quali erano ricordate le gloriose battaglie combattute da Garibaldi. Lateralmente a sinistra del monumento sorgeva il palco per le autorità e per l'oratore. [...] Nei punti che indicheremo si leggevano le seguenti iscrizioni dettate dal cav. Tribolati, pregato dal comitato delle onoranze. Ai quattro lati del monumento: LE NAZIONI TUTTE | INVIDIANO | ALL'ITALIA NEL SUO DOLORE SUPERBA. IL GRANDE



Figura 9. Ettore Ferrari, Monumento a Giuseppe Garibaldi, Pisa, 1892



Figura 10. Ettore Ferrari, Bassorilievo del monumento a Giuseppe Garibaldi, Pisa, 1892

Infine il Consiglio comunale riunitosi di urgenza lunedì 5 giugno – a soli tre giorni dalla morte – deliberava di stanziare «lire 5.000 per il monumento nazionale da erigersi in Roma all'illustre estinto; di collocare un busto del generale Garibaldi e una iscrizione commemorativa delle sue alte virtù militari e civili nel cimitero urbano che racchiude tante memorie del nostro nazionale risorgimento», venne inoltre approvata una delibera che impegnava il Consiglio - «informato come per iniziativa della cittadinanza siasi aperta una sottoscrizione per innalzare in Pisa un monumento a Giuseppe Garibaldi» - a «stanziare per il medesimo una somma non inferiore a quella già decretata pel monumento nazionale, e che corrisponda così alle tra-

CITTADINO | COMBATTÉ PER REDIMERE | NON PER CONQUISTARE GUERRIERO
 TRIBUNO | CONSACRÒ TUTTA LA VITA | ALLA TUA REDENZIONE O ITALIA. EBBE
 IL VALORE DI SCIPIONE | LA SPADA DI MARIO | IL CUORE DI SPARTACO. Ai
 piccoli monumenti laterali: EGLI PEL PRIMO | NON VOLLE DISGIUNGERE | L'AF-
 FETTO DELLA LIBERTÀ | DALLA REVERENZA ALLA LEGGE. IN OGNI CITTÀ D'ITA-
 LIA | SORGA LA TUA STATUA | COME VIGILE SENTINELLA | DELLA GRANDEZZA
 DELLA PATRIA. Ai quattro lati della piazza: LA SUA GRANDEZZA | FU MAGGIORE
 DELLA SUA FAMA. ALLE ONORANZE FUNEBRI | CHE PISA CELEBRA | A GIUSEPPE
 GARIBALDI | CRESCE SOLENNITÀ LA MEMORIA | DI GALILEO GALILEI | E DI
 GIUSEPPE MAZZINI. L'AUREOLA IMMORTALE DELL'EROE | ILLUMINI | PRINCIPI
 E POPOLI. È PREGIO DEGLI UOMINI GRANDI | MORIRE CON MODESTIA | DEGNO
 DEI GRANDI POPOLI | ONORARE CON MAGNIFICENZA | LA LORO MEMORIA».

dizioni e al decoro della città, come della grande e venerata memoria di quell'eroe»³⁵.

Una statua di Garibaldi a campeggiare in città insieme a quella di Mazzini era probabilmente un po' troppo anche per la progressista giunta pisana e per il prefetto incaricato di vigilare sulla città. Non stupisce quindi che, a pochi mesi di distanza, con l'evidente obiettivo di riequilibrare la 'bilancia simbolica' della memoria nazional-patriottica cittadina, il Consiglio comunale deliberava il 30 novembre 1882 di stanziare diecimila lire per l'esecuzione di un monumento in ricordo di Vittorio Emanuele II³⁶.

Malgrado un avvio così promettente la realizzazione delle due statue marcherà il passo per diversi anni sino a quando non sarà il Comune a riprendere l'iniziativa, pubblicando agli inizi del 1886 il bando di gara per la realizzazione della statua del sovrano e individuando nell'aprile dello stesso anno la collocazione: la nuova piazza realizzata nei quartieri meridionali abbattendo un consistente pezzo di cinta muraria, in asse perfetta con la stazione ferroviaria. La statua quindi avrebbe dovuto sorgere nel cuore della nuova città 'moderna' che andava sorgendo, in più o meno esplicita contrapposizione con il vecchio centro storico medievale, e avrebbe finito quindi per imporsi nel nuovo *landscape* cittadino marcando così in maniera indelebile l'immagine stessa che la città intendeva proporre ai suoi cittadini, ma anche – se non soprattutto – ai visitatori per i quali il monumento sarebbe diventato l'inaggirabile primo incontro visivo monumentale. Una volta individuata la collocazione il Comune si preoccupò di convocare una commissione composta da alcuni dei migliori nomi della scultura italiana, da Ulisse Cambi a Tito Sarrocchi, da Giulio Monteverde ad Augusto Rivalta, che agli inizi del 1887 individuò il vincitore in uno degli artisti 'ufficiali' più quotati del momento, il fiorentino Cesare Zocchi³⁷ (fig. 11 e 12).

35 *Ivi*, 8 giugno 1882.

36 Sull'intera vicenda dei due monumenti, cfr. RENZONI, *I monumenti* cit., pp. 37-43, e ID., *La scultura* cit., pp. 83-113, 107-112.

37 R. CAMPANA, *Tra realtà e idea: la scultura severa di Cesare Zocchi*, in *Simboli e miti nazionali tra '800*, a cura di M. Garbari-B. Passamani, Trento, Società



Figura 11. Cesare Zocchi, Monumento a Vittorio Emanuele II, Pisa, 1892



*Figura 12. Cartolina di piazza Vittorio Emanuele, Pisa, sistemazione ante- 1930
(collezione privata)*

di studi trentini di scienze storiche, 1998, e G. Mori, *Cesare Zocchi, scultore fiorentino tra celebrazione risorgimentale e aneddotica borghese* (Firenze, 1851-Torino, 1922). Tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore A. Bacchi, a.a. 2006-2007.

Toccò a questo punto al comitato per il monumento a Garibaldi, di cui era *magna pars* l'associazione dei reduci delle patrie battaglie, recuperare il tempo perduto. Cosa che avvenne puntualmente. Infatti, agli inizi di marzo del 1888 il comitato affidò a Ettore Ferrari, lo scultore della democrazia per antonomasia, il compito di realizzare il monumento, confermando con la scelta di un artista di indiscutibile fama nazionale lo spirito di emulazione esistente tra i due monumenti³⁸.

Negli anni successivi i due artisti lavorarono alacramente e probabilmente con reciproci influssi, che contribuirono a rafforzare la sensazione di *concordia discors*, esistente tra le due opere³⁹.

Inaugurati a pochi mesi di distanza, il 26 giugno del 1892 quello di Garibaldi, il 22 settembre quello del Re, ambedue con il consueto mix di cerimonie ufficiali, riti commemorativi, feste popolari e discorsi pedagogici che erano l'inevitabile menù di ogni inaugurazione, i due monumenti appaiono anche a uno sguardo superficiale intimamente legati.

Garibaldi, democratico e repubblicano (tanto lui che il suo autore) di un realismo che tende all'idealizzazione e all'eroizzazione, al centro di una fra le piazze più antiche e prestigiose della città, di fronte all'Arno e alla sede del Comune. Vittorio Emanuele, indiscutibilmente monarchico, ma opera di un artista politicamente 'conciliatorista', dai tratti così carichi da apparire quasi iperrealisti e che rimandano a una quotidianità antieroaica, baricentro simbolico della 'nuova' città borghese e dinamica.

I due monumenti – che sfiorano una curiosa inversione di ruoli – si presentano, in effetti, quasi come speculari. Una sorta di varia-

38 Su Ettore Ferrari, esiste ormai una significativa bibliografia, ma si vedano quanto meno *Ettore Ferrari: un artista tra Mazzini e Garibaldi*, a cura di E. Passalalpi Ferrari-M. Pizzo, Roma, Istituto per la storia del risorgimento italiano, 2007; E. PASSALALPI FERRARI, *Ettore Ferrari: tra le muse e la politica*, Città di Castello, Edimond, 2005; *Il progetto liberal-democratico di Ettore Ferrari: un percorso tra politica e arte*, a cura di A.M. Isastia, Milano, Angeli, 1997. Sul tema specifico si veda inoltre *Giuseppe Garibaldi nell'opera artistica di Ettore Ferrari*, a cura di E. Passalalpi Ferrari, s.l., s.n., 1998.

39 RENZONI, *La scultura* cit., p. 113.

zione sullo stesso tema, quello del monumento nazional-patriottico, di stile realista, declinato secondo sensibilità differenti, ma non antitetiche. Specchio a loro volta non solo dei difficili equilibri – urbanistici, certo – ma soprattutto politici della città, ma anche della variegata e precaria comunità discorsiva liberale e nazional-patriottica, costruita con fatica dalle classi dirigenti del Paese e che proprio mentre Ferrari e Zocchi lavorano alle loro sculture si va progressivamente e inesorabilmente sgretolando⁴⁰.

4. I Santuari della nuova fede

Come nel resto del Paese anche a Pisa la pedagogia nazional-patriottica non si limita ai soli monumenti, ma si estrinseca in una serie di luoghi, musei, sedi espositive, edifici pubblici e persino centri di culto non cattolici, che si pongono tutti, in maniera più o meno esplicita, l'obiettivo di esaltare tanto le realizzazioni della 'Nuova Italia', quanto la memoria gloriosa del Risorgimento⁴¹.

Anche in questo caso, a prendere per primi l'iniziativa, almeno nel caso pisano furono i seguaci di Mazzini.

Sin dalle prime ore dopo la morte di Mazzini, la casa di Pellegrino Rosselli e Janet Nathan, dove l'Apostolo aveva trascorso i suoi ultimi giorni di vita, diventa oggetto di un pellegrinaggio costante, mentre Sara Nathan, la matriarca della famiglia, decide che nulla debba essere mutato delle stanze dove Mazzini è vissuto ed è morto,

40 Sulla lettura conciliativa del Risorgimento nel corso degli anni Ottanta, cfr. U. LEVRA, *Fare gli Italiani: memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la Storia del Risorgimento, 1992. Significativamente quando il Comitato promotore del monumento a Garibaldi decide di arricchire la statua con dei bassorilievi, illustranti degli «episodi della vita di Garibaldi legati alla città», e la scelta cade sulla rievocazione di Aspromonte, non certo il momento di maggiore affinità tra il Generale e Casa Savoia, i sovrani decidono comunque di offrire duemila delle seimila lire necessarie alla realizzazione dei bassorilievi (cfr. «La Provincia di Pisa», 19 maggio 1892).

41 B. TOBIA, *Una patria per gli italiani: spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Roma-Bari, Laterza, 1991; C. VERNIZZI, *Alle origine dei musei del Risorgimento*, in *Soldati e pittori del Risorgimento*, a cura di M. Corgnati, Milano, Fabbri, 1987, pp. 39-46.

avviandone così una precocissima museificazione, o sarebbe meglio dire 'santuarizzazione'⁴².

Dopo la morte di Mazzini la 'Casa' diviene un vero e proprio luogo di culto, affidato nella sua integrità alle cure della famiglia Nathan-Rosselli, i cui membri si trasformarono in veri e propri sacerdoti di «un ordine laico senza vincoli disciplinari o rituali», sorto intorno alla memoria del Maestro⁴³.

Intorno alla salma sembrano, infatti, cessare le dispute tra le varie anime della democrazia che cercano invece nel culto della sua figura una legittimazione in grado di ricompattare il variegato fronte repubblicano di fronte alla duplice sfida monarchica e socialista.

In questa 'sacralizzazione' della figura di Mazzini, Pisa assurge a un ruolo nazionale, condividendo, in rapporto dialettico con Genova, il titolo di città mazziniana per eccellenza.

Non a caso, come abbiamo visto, venendo meno alla propria pregiudiziale avversità nei confronti della 'monumentomania', i Nathan si fanno promotori nel 1883 della realizzazione a Pisa di una statua a Mazzini, allo stesso tempo risposta al monumento inaugurato l'anno prima a Genova e affermazione anche fisica della presenza mazziniana nella città.

Del resto l'operazione di 'mazzinianizzare' la città ebbe, tutto sommato, un discreto successo: infatti, a dispetto del limitato radicamento precedente, Pisa nel corso dell'età liberale si caratterizza per un'importante presenza repubblicana e mazziniana in grado di contrastare con successo i progressi del movimento socialista⁴⁴.

42 S. LUZZATTO, *La Mummia della Repubblica. Storia di Mazzini imbalsamato, 1872-1946*, Milano, Rizzoli, 2001.

43 G. SPADOLINI, *L'opposizione laica nell'Italia moderna, 1861-1922: radicali e repubblicani nell'adolescenza della nazione*, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 239.

44 In assenza di un'organica ricostruzione delle vicende politiche pisane tra Unità e Prima guerra mondiale, si veda G. Dinucci (a cura di), *La Camera del Lavoro di Pisa, 1896-1980. Storia di un caso*, Pisa, ETS, 2006; GESTRI, *Le ceneri di Pisa* cit.; F. BERTOLUCCI, *Anarchismo e lotte sociali a Pisa, 1871-1901. Dalla nascita dell'Internazionale alla Camera del Lavoro*, Pisa, BFS, 1988.

Le vicende di casa Nathan-Rosselli, tuttavia, travalicano il ristretto ambito cittadino per inserirsi nel più ampio contesto della contrastata eredità di Mazzini nell'Italia post-unitaria, finendo per seguire il tormentato percorso dei suoi proprietari e più ancora del fratello di Janet, Ernesto⁴⁵.

Così se la musealizzazione dell'edificio nasce in chiave esplicitamente antisistemica, coerentemente con l'intransigenza politica dei Nathan, la 'Casa' diviene progressivamente una pedina nella complessa operazione di costruzione di una memoria condivisa del Risorgimento, che vede tra i suoi protagonisti, proprio Ernesto Nathan, Sindaco di Roma e Gran Maestro della Massoneria⁴⁶.

Non stupisce quindi che la proposta di legge per l'elevazione della casa a Monumento Nazionale, presentata dai deputati di Pisa, Giovan Battista Queirolo, e di Vicopisano, Ettore Sighieri, sia approvata in maniera fulminea: presentata l'11 marzo del 1910 alla Camera, dove è ratificata all'unanimità, il 20 marzo è licenziata definitivamente dal Senato. Tuttavia il progetto di fare di Casa Nathan-Rosselli un «santuario di fede e di patriottismo», come aveva auspicato Ernesto Nathan nel comunicare la donazione allo Stato dell'edificio da parte della famiglia, era destinato ad attendere. Sarà infatti solo nel 1922 che nascerà il Museo mazziniano, inaugurato alla presenza del deputato repubblicano – e massone – Eugenio Chiesa, che dovrà, per altro, condividere i locali dell'edificio con la Soprintendenza alle Belle Arti.

45 Sulle vicende di Casa Nathan-Rosselli, dopo la morte di Mazzini, cfr. P. FINELLI, «*The only Tuscan Place where you could be tolerably*». *La Pisa di Mazzini*, in *Mazzini: vita, avventure e pensiero di un italiano europeo*, a cura di G. Monsagrati-A. Villari, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012; ID., *Un luogo della memoria che guarda al futuro: la Domus Mazziniana*, in *Pisa allo specchio. I musei e le collezioni pisane*, a cura di M. G. Burrelli-A. Zampieri, Pisa ETS, 2012; M. FINELLI, *La famiglia Nathan a Pisa e la nascita della Domus Mazziniana, 1860-1952*, in *Le dimore di Pisa. L'arte di abitare i palazzi di una antica repubblica marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di E. Daniele, Firenze, Alinea, 2010.

46 M. FINELLI, *Il Monumento di Carta. L'edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini*, Villa Verucchio (Rn), Pazzini, 2004.

Il neonato Museo mazziniano non avrà vita facile, a causa dei legami tra Mazzini e la tradizione democratica, incarnata dai Nathan-Rosselli che esso inevitabilmente evocava, e che il regime fascista tentava per contro di far cadere nel dimenticatoio. Non a caso lo stesso Giovanni Gentile preferì, per il recupero istituzionale di Mazzini al fascismo, puntare sulla più ‘gestibile’ Genova, inaugurandovi nel 1934, nella casa natale del Patriota, l’Istituto Mazziniano.

Sarà tuttavia la guerra a infliggere alla Casa Nathan-Rosselli il colpo mortale. Il 30 agosto del 1943, infatti, l’edificio, come tutto il quartiere nei pressi della stazione ferroviaria, fu ridotto in macerie da un pesantissimo bombardamento.

Alla fine del conflitto la ricostruzione dell’abitazione acquisirà, ovviamente, un fortissimo valore simbolico, grazie alla concorde azione delle diverse anime della città, accomunate da un comune spirito di collaborazione ispirato al modello cillenistico e alla volontà di cancellare la ‘parentesi’ fascista e riaffermare l’identità democratica della città stessa. Essa tuttavia avverrà, sia pur nel quadro solenne di una inaugurazione alla presenza del Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, in una linea di sostanziale ‘secolarizzazione’, che trasformerà il ‘santuario’ immaginato dai Nathan, in un moderno istituto culturale e di ricerca storica: la Domus Mazziniana⁴⁷.

Tuttavia la ‘Casa’ Nathan-Rosselli, proiettata com’è verso un ruolo allo stesso tempo nazionale, ma rivolta in maniera elettiva a uno specifico settore dell’ampia galassia nazional-patriottica, non può soddisfare le ansie di riconoscimento del proprio impegno risorgimentale – tanto individuale che collettivo – delle classi dirigenti pisane. Non meraviglia quindi che, al nascere del Museo civico nel 1893, sotto la guida di Iginio Benvenuto Supino, tra le figure di spicco del panorama culturale, non solo cittadino, a cavallo tra i

47 Sulle vicende che condussero alla nascita della Domus Mazziniana e sulla sua successiva attività, cfr. - oltre ai testi citati alla n. 48 - *Inaugurandosi la Domus Mazziniana in Pisa*, a cura del Comitato per la Creazione in Pisa di una Domus Mazziniana, Pisa, 1952; *La Domus Mazziniana*, a cura di G. Adami, Comune di Pisa, Pisa 1986, e *La Domus Mazziniana. Attività editoriale e convegnistica, 1952-1996*, a cura di idem, Pisa, Domus Mazziniana, 1996.

due secoli, vengano progressivamente donati oggetti, di varia fattura e provenienza legate all'esperienza risorgimentale, che nel 1906, il nuovo direttore Augusto Bellini Pietri, nel quadro di una complessiva riorganizzazione del Museo concentra in una sala «dei reduci delle patrie battaglie», ben presto ribattezzata «sala Garibaldi», che è significativamente collocata al pianterreno – nelle vicinanze dell'ingresso – quasi a segnalare insieme la 'diversità' rispetto al resto delle collezioni e contemporaneamente la sua 'apertura' verso la cittadinanza, anche quella meno colta e interessata alla storia dell'arte e che seguirà le vicende del Museo civico, venendo smantellata dopo la Seconda guerra mondiale⁴⁸. Nella sala, intorno alla carrozza 'eponima' appartenuta al Generale durante la Terza guerra d'indipendenza, si viene rapidamente ad accumulare una ricca collezione di oggetti appartenenti a patrioti più o meno importanti⁴⁹. Gli intenti pedagogici e religiosi che sovrintendono all'allestimento della sala, sono ben evidenti, come attesta efficacemente la presenza di un'urna contenente «una zolla di terra di Curtatone, inzuppata del sangue dei martiri del 29 maggio 1848», autentica reliquia laica della 'religione della Nazione'.

D'altra parte, è innegabile che l'affastellarsi delle memorie dalla natura e provenienza più varia, con il sovrapporsi all'iniziale nucleo risorgimentale di esotiche zagare e scudi provenienti dalle guerre coloniali contribuisca a dare alla sala l'aspetto di un domestico bazar in cui le 'piccole' memorie individuali e familiari confluiscono a disegnare il bazar di una storia cittadina certo più 'grande', ma comunque immersa nella medesima atmosfera di condivisa intimità⁵⁰.

48 S. RENZONI, *Per una storia del Museo civico di Pisa, 1893-1943. Una traccia*, «Bollettino Storico Pisano», LXXV, 2006, pp. 335-360; M.G. BURRESI-A. CALECA, *Iginio Benvenuto Supino e il Museo civico di Pisa*, in *Iginio Benvenuto Supino, 1859-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Firenze, Polistampa, 2006; *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, a cura di M.G. Burresti, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 1999.

49 *Il museo civico di Pisa*, «Il Risorgimento Italiano», IV, 1911, p. 255

50 Per una descrizione della sala e dei reperti conservati, cfr. A. BELLINI PIETRI,

5. Tra Scienza e Patria

Tra i ‘templi’ della ‘Nuova Italia’ pisani, va senza dubbio annoverato anche il pur vetusto Palazzo della Sapienza, «prestigiosa sede universitarie e insieme [...] rilevante emergenza monumentale», ascenso nel corso dei secoli a «luogo rappresentativo della città, emblema della sua anima non solo colta ma insieme nobile ed elegante», teatro dei grandi eventi cittadini, dal ricevimento dei sovrani napoletani nel 1785 al primo Congresso degli Scienziati Italiani nel 1839, imponendosi come «uno degli emblemi della città [e] prestigioso motivo di identità»⁵¹.

Tuttavia l’antico edificio cinquecentesco, voluto da Lorenzo il Magnifico, e realizzato da Cosimo I, aveva retto male il peso dei secoli e, nei decenni post-unitari, l’aumentato carico di funzioni e di frequentatori, presentandosi all’inizio del Novecento in condizioni decisamente precarie.

Tra il 1907 e il 1922 quindi l’intero edificio venne ristrutturato in collaborazione, non sempre piana, tra il Genio Civile e l’Università stessa che riuscì ad imporre la cooperazione alla parte artistica del prof. cav. Vincenzo Pilotti, ordinario, fresco di nomina, di Disegno, Ornato e Architettura elementare alla Facoltà di Scienze matematiche, cui si deve - di fatto - la progettazione artistica sia della facciata che degli interni e in particolare della nuova Aula Magna.

Se la definizione di «maggiore opere d’arte moderna che vanta la città di Pisa», proposta da un cronachista locale, in occasione dell’inaugurazione della facciata, appare, forse, eccessiva⁵², è indiscutibile che essa riuscì a «imprimere un segno nel volto della città

Catalogo del Museo civico di Pisa, Pisa, Tipografia Comunale, 1906, pp. 23-25.

51 L. TOMASI TONGIORGI-A. TOSI, *Storia e immagini della Sapienza di Pisa*, in *La Sapienza di Pisa*, a cura di R.P. Coppini-A. Tosi, Pisa, Plus, 2004, pp. 9-23; per le citazioni, cfr. rispettivamente pp. 10, 14, 16. Per lo stretto legame simbolico tra Pisa e la sua sede universitaria, cfr. D. BARSANTI, *La Sapienza e la città*, *ivi*, pp. 47-57.

52 *La sistemazione edilizia dell’Ateneo pisano*, «Il Mattacino», 21, 20-21 maggio 1911.

storica»⁵³, tanto più che la scelta neo-cinquecentesca dell'architetto, tanto per quanto riguarda l'austera facciata che gli immaginifici interni dell'Aula Magna, avvenne «in aperta rottura con le convenzioni culturali locali e perfino con le maestranze cittadine che furono tenute in una posizione affatto marginale»⁵⁴.

Al di là delle pur accese polemiche con una parte significativa della cultura, in effetti il progetto di Pilotti di «fissare un nuovo archetipo decorativo per uno specifico palazzo pubblico» è pienamente coerente con l'obiettivo del corpo accademico pisano di presentarsi come punto di riferimento del movimento scientifico culturale italiano e internazionale⁵⁵.

La convergenza tra i due progetti, quello artistico-architettonico e quello accademico-culturale, è anche alla base del progetto decorativo realizzato, in piena sintonia e collaborazione con Vincenzo Pilotti, da Adolfo De Carolis, pittore significativamente caro a D'Annunzio, per l'Aula Magna Nuova⁵⁶.

La sfarzosa Aula Magna Nuova, neorinascimentale, si presenta infatti esplicitamente come un tempio autocelebrativo eretto dalla scienza accademica a se stessa, sotto il nume tutelare di Galileo, protagonista del ciclo di affreschi, *genius loci* di un Rinascimento pacificato, esemplare, e imitabile – anzi imitanda – età d'oro della scienza italiana, e dalla cui eterea atmosfera sono espunti non solo i riferimenti locali, limitati alla citazione della città come *alma mater studiorum*⁵⁷, ma anche ogni rimando alla dimensione nazional-patriottica,

53 U. TRAMONTI, *Pilotti e il nuovo edificio de La Sapienza*, in *La Sapienza* cit., pp. 131-147, in part. p. 135, dove la notazione è riferita all'insieme dell'opera architettonica di Pilotti.

54 S. RENZONI, *Artigiani nell'Aula Magna Nuova*, *ivi*, pp. 149-159, p. 153.

55 TRAMONTI, *Pilotti* cit., p. 136; sulla polemica contro le scelte di Pilotti degli intellettuali pisani riuniti intorno all'*Associazione per l'Arte*, cfr. *ivi*, p. 137, e RENZONI, *Artigiani* cit., pp. 151-153.

56 A. LENZI, *Adolfo De Carolis e il suo mondo, 1892-1928. L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ojetti*, Anghiari, ITEA, 1999.

57 *La nuova Aula Magna dell'Università di Pisa*, «Il Giornale d'Italia», 47, novembre 1922.

limitato ad un burocratico busto del sovrano e all'esortazione *Studiosa juvenus hic parat gloriam patriae* collocata su uno dei portali⁵⁸.

L'utilizzo di Galilei come mallevadore del primato scientifico dell'Università non era del resto una novità. Già nel 1839, infatti, quando si era reso necessario, in occasione del primo Congresso degli Scienziati Italiani di individuare un «nume tutelare dell'intera manifestazione», questi era stato individuato proprio in Galileo, «assunto ad alfiere del primato dell'Italia nelle scienze naturali» e in cui onore, «con una celebrazione dal marcato rituale agiografico», era stata collocata, nel cortile della Sapienza, una statua, opera del livornese Paolo Emilio Demi⁵⁹.

Il 'culto' di Galileo, dimostra tuttavia una diffusività debole, limitata sostanzialmente alle mura dell'Università che lo custodiscono gelosamente.

Non a caso quando nel 1864, in occasione del terzo Centenario della nascita, l'allora Prefetto di Pisa, Luigi Torelli, propose di traslare la statua dall'Aula Magna, dove la statua era stata ricoverata nel 1848, al Camposanto, nella già ricordata ottica di dar vita ad un 'pantheon' pisano, il corpo accademico insorse con decisione contro quella che considerava una vera e propria provocazione, obbligando il funzionario ad una rapida retromarcia⁶⁰.

L'infelice esito del tentativo del 1864 lasciò nell'opinione pubblica cittadina un segno duraturo. Nei decenni successivi, infatti, nonostante continui tentativi, più o meno istituzionali, o più o meno politicizzati, la lotta per sottrarre il 'culto' galileiano al monopolio universitario fu condotta essenzialmente dai sostenitori di una visione alternativa che, alla scienza accademica chiusa nelle aule univer-

58 *Ibidem.*

59 F. TOGNONI, *La Sapienza e il mito di Galileo: storia di un monumento*, in *La Sapienza* cit., pp. 161-183, in part. 165.

60 *Ivi*, pp. 167-168. Sulle celebrazioni del 1864, cfr. ID., *Galileo nel Terzo Centenario della nascita: eroe italiano e santo laico*, «Galilæana. Journal of Galilean Studies», I, 2004, pp. 211-231, e M. CINI, *L'ambigua costruzione di un'identità nazionale: le celebrazioni di Galileo a Pisa, 1864*, in *Galileo e Bruno nell'immaginario dei movimenti popolari tra Otto e Novecento*, Pisa, Bfs, 2001, pp. 67-84.

sitarie, intendeva contrapporre una scienza – e forse ancor più una ‘religione della Scienza’ – civile, razionalista e anticlericale, nel disinteresse e nella freddezza sostanziale della cittadinanza e delle stesse amministrazioni che, evidentemente, non sentivano la celebrazione di Galileo come un elemento distintivo dell’identità comunale.

All’esclusività che caratterizza il ‘culto’ di Galileo, si contrappone invece la memoria dei Caduti di Curtatone e Montanara, nel cui culto si ritrovano costantemente lungo tutta l’Italia liberale la città e l’Università, emblematicamente riunite nel pellegrinaggio che ogni 29 maggio, nell’anniversario della battaglia, si svolgeva tra la lapide a memoria dei Caduti delle guerre del Risorgimento posta nel cortile della Sapienza per iniziativa degli studenti nel 1891 e quella collocata nel Camposanto.

Inoltre nei decenni successivi all’Unità si era progressivamente arricchito di un vero e proprio florilegio di lapidi e busti legati all’Università, perpetuando quindi in qualche modo la tradizione del Camposanto monumentale e configurandosi come il luogo per eccellenza di celebrazione della memoria collettiva dell’Università, ma anche del variegato mondo cittadino delle professioni che a essa era comunque legato.

Non stupisce quindi la decisione di inaugurare solennemente il 29 maggio del 1889 nel cortile della Sapienza, collocandola lì dove fino al 1848 vi era stato il monumento a Galilei, la statua dedicata dallo scultore pisano Giuseppe Di Ciolo *Ai Caduti di Curtatone*, e che sarebbe in seguito stata trasportata nel Cimitero suburbano⁶¹ (fig. 13).

L’opera, dal tratto realistico e fortemente patetico, appare improntata ad una celebrazione antiretorica che trova il suo controcanto nell’orazione tenuta da Ludovico Mortara, uno dei maggiori giuristi italiani tra Otto e Novecento. Mortara propone una lettura ‘diseroicizzata’ del Risorgimento e della ‘virtù’ mostrata dagli studenti caduti a Curtatone e Montanara, in cui «la rievocazione dei valorosi studenti toscani aveva lo scopo di esortare le nuove generazioni a un impegno militante in campo civile [...] avviando un processo

61 RENZONI, *L'altro Camposanto* cit. p. 250.

pedagogico di riversamento della sua preziosa essenza in una varietà di situazioni e sfide presenti nella vita quotidiana»⁶².



Figura 13. Giuseppe Di Ciolo, Monumento A Curtatone, Cimitero suburbano, Pisa, 1889

Il progetto di de-politicizzazione della memoria di Curtatone e Montanara, si presenta tuttavia minoritario, e anzi, con il progressivo fallimento della lettura conciliatorista del Risorgimento, si assiste ad una crescente divaricazione che diventa particolarmente forte in occasione delle celebrazioni del cinquantesimo anniversario della battaglia – e della contestuale crisi di fine secolo – tra chi, comunque, difendeva ‘il compromesso risorgimentale’ e quanti per contro esaltavano un Risorgimento, rivoluzionario, popolare e democratico

62 A. ROCCHI, *Curtatone e Montanara. Il laboratorio della memoria*, in *Curtatone e il 1848* cit., pp. 147-156, in part. pp. 154-155. L. MORTARA, *Nel 41° Anniversario della Giornata di Curtatone e Montanara. Commemorazione detta nell'Università di Pisa dal prof. Lodovico Mortara*, Pisa, Tip. Galileo, 1889. Per alcune osservazioni sullo sviluppo di una ‘antiretorica’ del Risorgimento nel corso degli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, cfr. P. FINELLI, «Sarebbe ora che ci mettessimo in una purga di silenzio». *Note su Carducci e il Risorgimento tra uso pubblico del passato e storiografia scientifica, 1886-1904*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2007, 1-2, pp. 45-56.

– se non esplicitamente repubblicano – tradito dalla soluzione monarchica e moderata⁶³.

Una divaricazione di fronte alla quale un ampio, anche se variegato, fronte politico-culturale reagì, proprio in occasione del Cinquantenario, riaffermando il valore ‘unitario’ della memoria risorgimentale e di Curtatone in particolare.

«Nelle lotte per conquistare l’Unità Nazionale – scriveva significativamente Francesco Crispi – non vi furono scissure di partiti, né divisioni di fazioni. Perché oggi il dissidio?» e altrettanto significativamente lo statista siciliano concludeva auspicando che il ricordo di Curtatone divenisse «una rivendicazione intellettuale del patriottismo»⁶⁴.

L’appello trovò ampio accoglimento da parte del mondo accademico pisano che negli anni giolittiani, sotto la guida del potente rettore David Supino, sviluppò una politica di recupero della memoria risorgimentale di Curtatone, in armonia con un più ampio richiamo alla funzione ‘patriottica’ dell’istruzione e in particolare del sistema universitario. Un processo che culminò nel maggio del 1910 con il conferimento da parte del sovrano della medaglia d’argento al valor militare alla bandiera dell’Università, o meglio del battaglione universitario che aveva combattuto a Curtatone e Montanara⁶⁵.

63 COPPINI, *La bandiera di Curtatone e Montanara* cit., pp. 105-106; C. BURZAGLI, *Tra piccola e grande patria. cit.*

64 F. CRISPI, *Per Curtatone e Montanara*, in *Curtatone e Montanara*, Pisa, Mariotti, 1899. Il volume che conteneva oltre a quello di Crispi, scritti di Enrico Ferri, Alfredo Pozzolini, Augusto Conti, Ettore Pais, Adolfo Zerboglio, Alessandro D’Ancona e Isidoro Del Lungo, può a giusto titolo considerarsi un documento del passaggio da una lettura ‘conciliatorista’ a una ‘nazionalista’.

65 A. GORI, *Le ‘termopili toscane’. La memoria di Curtatone e Montanara in età giolittiana*, «Storia e Futuro. Rivista di storia e storiografia», 30, novembre 2012 (<http://storiaefuturo.eu/le-termopili-toscane-la-memoria-di-curtatone-e-montanara-in-eta-giolittiana/>: ultimo controllo 31.08.2014). Sulla funzione di ‘pedagogia patriottica’ assegnata alle università in età giolittiana, cfr. M. MORETTI, «*Essa dev’essere scuola di energia nazionale*». *Un testo del 1914 sull’Università italiana*, in *Patrioti si diventa. Luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica nell’Italia unita*, a cura di A. Arisi Rota-M. Ferreri-M. Morandi, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 85-100.

In sintonia con quel che succede nel resto del Paese, e d'Europa, la Grande Guerra enfatizza la 'militarizzazione' dell'identità universitaria, segnata da una forte partecipazione del corpo accademico – studenti e docenti – tra i volontari e dall'elevato numero di Caduti⁶⁶.

La fascistizzazione della memoria del Risorgimento avvenuta nel corso del Ventennio, si colloca sostanzialmente in continuità con l'esperienza bellica, inglobando, senza difficoltà, Curtatone e il sacrificio degli studenti caduti, interpretati come antesignani di quelli della Prima guerra mondiale e - ancor più – dei 'martiri' del fascismo⁶⁷.

Momento culminante di questo processo di 'consustanziazione' in un'unica memoria di Risorgimento, Grande Guerra e Fascismo, è sicuramente la realizzazione da parte del ligure, ma con saldissimi legami pisani, Luigi Supino, di un nuovo monumento dedicato alle vittime del conflitto mondiale destinato per metonimia a ricordare anche i Caduti di Curtatone e a perpetuare la memoria dei cinque 'martiri' fascisti pisani «sacrificati per la redenzione della patria e la difesa della vittoria»⁶⁸ (fig. 14).

Il monumento propone una lettura stilizzata e letteraria, classicheggiante con evidenti riferimenti alle Termopili, ma depotenziati rispetto all'iniziale rievocazione patriottica e repubblicana risorgimentale. In un'atmosfera eroica, ma del tutto destoricizzata, uno

66 BRECCIA-COPPINI, *Il Battaglione universitario* cit., p. 100; F. CABERLIN, *Università e nazionalismo di fronte alla Grande Guerra: il caso degli atenei toscani*, «Annali di Storia delle Università italiane», 14, 2010, pp. 341-355. Per un inquadramento generale del tema, cfr. M. MONDINI-G. SCHWARTZ, *Dalla guerra alla pace. Retoriche e pratiche della smobilitazione nell'Italia del Novecento*, Sommacampagna, IstreVi - Cierre Edizioni, 2007 (consultabile anche online: <http://www.istrevi.it/books/pdf/MONDINI-SCHWARZ-guerra-pace%5Bebook%5D.pdf>)

67 BRECCIA, *Risorgimento antifascista* cit., p. 683. Sulla fascistizzazione del Risorgimento, cfr., oltre al classico C. PAVONE, *Le idee della Resistenza. Antifascisti e fascisti di fronte alla tradizione del Risorgimento*, ora in ID. *Alle origini della Repubblica*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, pp. 3-69, M. BAIONI, *Risorgimento in camicia nera*, Torino, Comitato dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2006.

68 *L'Ateneo di Pisa*, Pisa, Pacini e Mariotti, 1929, p. 329.

studente, ennesima riproposizione del classicistico nudo con scudo, riceve da una Minerva che, in linea con l'iconografia fascista «è una sorta di Marte in versione muliebre, sprovvista di ogni attributo simbolico che rimandi alla sfera degli studi» una fiaccola che «come illumina gli studi severi verrà agitata anche nel campo di battaglia»⁶⁹.



Figura 14. Luigi Supino, Monumento agli studenti Caduti nella Grande Guerra, Pisa, 1924

La celebrazione del mito di Curtatone e Montanara costituisce dunque un elemento cruciale nella costruzione dell'identità fascista pisana e in particolare del fascismo universitario, con risvolti anche nazionali, e la commemorazione della battaglia con le cerimonie nel cortile della Sapienza e ai piedi del monumento con la partecipazione di tutte le massime autorità cittadine sia del partito che accademiche diventa negli anni una delle date principali del calendario di celebrazioni del regime in città⁷⁰.

69 *Ivi*, p. 1; E. SIGNORI, *Tra Minerva e Marte: Università e guerra in epoca fascista*, in *Le università e le guerre* cit., pp. 153-172, in part. p. 165.

70 BRECCIA, *Risorgimento antifascista* cit., p. 682; P. NELLO, «*Il Campano*».

Nonostante la sua compromettente fascistizzazione, il mito di Curtatone e Montanara – celebrazioni e monumento compresi – continuarono egregiamente a offrire alle *élites* cittadine e accademiche pisane una legittimazione politica e una proiezione nazionale anche nel dopoguerra.

Sin dalla riattivazione delle attività accademiche all'indomani della Liberazione il critico letterario Luigi Russo, appartenente allora al Partito d'Azione, scelto dalle autorità alleate e dal CNL come prorettore dell'Università e direttore della Scuola Normale Superiore, si impegna infatti in un articolato sforzo di rilegittimazione dell'Università – e del suo corpo accademico, docenti e studenti – pesantemente compromessi con il regime⁷¹.

In questo progetto, in cui si inseriva anche la riedificazione della bombardata 'Casa' di Mazzini, e che sarebbe stato proseguito coerentemente anche dal successore di Russo, il repubblicano Augusto Mancini, primo rettore eletto democraticamente, un ruolo cruciale veniva ad essere occupato dalla memoria risorgimentale vista come vero e proprio 'lavacro purificatore' in grado di offrire una nuova dignità democratica alle istituzioni accademiche e tramite esse all'intera città di Pisa o quanto meno alle classi dirigenti più strettamente legate, in qualità di allievi – o ex-allievi – o di docenti all'Ateneo⁷².

Non a caso, infatti, nella propria prolusione inaugurale come rettore, Mancini avrebbe affermato esplicitamente il messo tra Risorgimento e Resistenza, per cui, tramite il sacrificio degli uni-

Autobiografia politica del fascismo universitario pisano, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

71 Sul complesso atteggiamento dell'Università di Pisa e delle sue 'appendici' di eccellenza esiste ormai una ricca bibliografia, ci si limita quindi a rimandare a *Le vie della libertà. Maestri e discepoli nel 'laboratorio pisano' tra il 1938 e il 1943*, a cura di B. Henry-D. Menozzi-P. Pezzino, Roma, Carocci, 2008

72 L'espressione «lavacro purificatore» è utilizzata da Luigi Russo nella sua prolusione all'a.a. 1944-45 riferendosi al cambio di nome del Collegio economico-giuridico «Benito Mussolini» in «Giuseppe Mazzini»; cfr. L. RUSSO, *Discorso inaugurale del rettore per l'anno accademico 1944-45*, in UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA, *Annuario per gli anni accademici 1941-42, 1942-43, 1944-45 e 1945-46*, Pisa, Pacini e Mariotti, 1948, pp. 5-22, in part. p. 10.

versitari, «Pisa ritorna veramente alla gloria di Curtatone»⁷³. Ancora più esplicito sarebbe stato in occasione dell'anniversario della battaglia, il 29 maggio del 1946 accomunando «i morti di Curtatone e Montanara, nella Guerra del Risorgimento e nell'insurrezione partigiana»⁷⁴.

Il riutilizzo in senso democratico e repubblicano della memoria di Curtatone toccò il proprio culmine con le celebrazioni per il centenario⁷⁵.

Il nuovo rettore Enrico Avanzi sarebbe, infatti, riuscito a dare una ribalta nazionale alle celebrazioni, garantendo all'evento un'ampia copertura mediatica sia da parte della Rai che della «Settimana Incom», e un'ampia presenza di esponenti politici nazionali di primo piano, come il ministro della Pubblica Istruzione Gonnella, il sottosegretario alla Difesa, Rodinò e il presidente della Camera, e futuro presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi.

Riproponendo il consolidato schema ottocentesco che vedeva la cerimonia ufficiale circondata da manifestazioni collaterali più 'leggere' e di intrattenimento, anche in questo caso vengono previsti numerosi eventi tra cui una regata tra le università di Pisa e di Pavia, una 'luminara' straordinaria dei palazzi, e un concerto bandistico. Le celebrazioni ebbero il loro momento culminante nel conferimento della medaglia d'oro al valor militare alla bandiera dell'Università, nel conferimento delle lauree *ad honorem* agli studenti morti in guerra e nella lotta partigiana, e nell'orazione ufficiale tenuta da Augusto Mancini, un vero e proprio «manifesto di quella che a suo avviso doveva essere la nuova interpretazione del Risorgimento»: democratica, mazziniana, antifascista, patriottica, umanitaria ed europeista in cui veniva riaffermata con forza il nesso indissolubile tra Risorgimento e Resistenza e indicato esplicitamente il dovere per «l'Italia, rinnovata nei suoi istituti politici» di associare «in uno stesso tributo [...] i

73 MANCINI, *Relazione del Rettore per l'anno accademico 1945-46*, in UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA, *Annuario* cit., pp. 23-35, in part. p. 34.

74 Cit. in BRECCIA, *Risorgimento antifascista* cit., p. 686.

75 Per un'ampia ricostruzione delle cerimonie e delle loro preparazione, cfr. *ivi*, pp. 687-700.

morti di Curtatone e quanti [...] maestri e studenti dettero la vita per la patria, fino a gli studenti che nelle formazioni partigiane sui monti della Lunigiana e della Garfagnana custodirono col loro sacrificio l'onore d'Italia», in una lettura allo stesso tempo patriottica e democratico-repubblicana del nesso stesso⁷⁶.

Tuttavia, nonostante il loro indubbio successo, anche sulle celebrazioni per il centenario, avvenute poco più di un mese dopo le cruciali elezioni del 18 aprile 1948, si stese l'ombra della guerra fredda e della dura contrapposizione tra le forze della maggioranza e quelle social-comuniste.

Infatti, proprio a ridosso dei festeggiamenti una pesante ingerenza prefettizia aveva portato alla rottura della concordia 'patriottica' e 'ciellenistica' che aveva caratterizzato sino allora l'operato del comitato per le celebrazioni, con l'esautorazione dal comitato d'onore dell'ex Presidente della Costituente, Umberto Terracini, cui inizialmente era addirittura stata affidata una delle orazioni ufficiali.

La reazione delle opposizioni, guidate dal Sindaco di Pisa, il comunista, ma dai trascorsi repubblicani e mazziniani, Italo Bargagna, non si fece attendere. Il Comune promosse, infatti, una vera e propria contromanifestazione che vide sfilare per la città un corteo guidato dai rappresentanti dei Comuni toscani e che terminò con la deposizione di una corona alla lapide in ricordo dei Caduti della Resistenza. Al corteo fece seguito il discorso di Umberto Terracini tenutosi nel Teatro Verdi, e un ricevimento offerto dall'Amministrazione nei locali del Comune.

Terracini propose una lettura 'progressista' e 'antifascista' del Risorgimento «premessa indispensabile al progresso anche sociale del nostro paese», ribadendo anch'egli il legame «che congiunge gli studenti caduti in quelle battaglie con i partigiani caduti in ogni parte d'Italia nella guerra di liberazione nazionale»⁷⁷.

76 *Ivi*, p. 696. A. MANCINI, *Il Centenario di Curtatone*, «Bollettino Storico pisano», XVIII, 1949, pp. 33-48.

77 *Curtatone e Montanara commemorate da Terracini*, «L'Unità», 1° giugno 1948, p. 4; M. LUZZATTO, *Le celebrazioni di Curtatore e Montanara*, «Bollettino Storico pisano», XVIII, 1949, pp. 7-25, in part. p. 15.

Si tratta indiscutibilmente di due declinazioni diverse della memoria risorgimentale e del nesso Risorgimento-Resistenza, ma è altrettanto evidente la condivisione, tra i due oratori, di una medesima grammatica e di un medesimo linguaggio, Mancini e Terracini, e i mondi politici e istituzionali che essi rappresentano, appartengono comunque a un'unica comunità discorsiva che, al di là delle diversità e delle contrapposizioni interpretative, individua nella memoria risorgimentale il proprio orizzonte di riferimento e la propria fonte di legittimazione.

Ci troviamo però di fronte a una sorta di canto del cigno. Anche a Pisa, come nel resto d'Italia, l'età d'oro dell'uso pubblico della memoria risorgimentale e la 'monumentomania' a essa connessa, che aveva caratterizzato i decenni precedenti, sta tramontando sostituita da altre memorie e da altre polemiche⁷⁸.

Non a caso, proprio all'indomani delle celebrazioni, in occasione di un ciclo di conferenze dedicate ai personaggi principali del mondo universitario pisano quarantottesco, tenute da docenti del calibro di Walter Maturi ed Eugenio Garin, a cui, quasi a sancire una sorte di riconciliazione nel nome della dimensione più propriamente culturale e storica della memoria risorgimentale di Curtatone e Montanara, presenziarono prefetto, rettore e sindaco, Evaristo Breccia, professore emerito e già rettore dell'Università negli anni dell'anteguerra, notava desolato che «a pochi giorni di distanza dalle spettacolari cerimonie svoltesi il 29 e 30 maggio alla presenza di migliaia e migliaia di persone, il pubblico intervenuto ad ascoltare» non fosse costituito che da «una sparuta schiera di professori dell'Ateneo» cui faceva da contrappunto una «sparutissima rappresentanza di studenti»⁷⁹.

78 G. SCHWARZ, *Tu mi devi seppellir: riti funebri e culto nazionale alle origini della Repubblica*, Torino, Utet, 2010, e ID., *L'antifascismo come religione civile: memorie, simboli, liturgie, 1943-1948*, Pisa, ETS, 2004; F. Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2004

79 E. BRECCIA, *La commemorazione di Leopoldo Pilla all'Università di Pisa*, in BRECCIA, *Risorgimento antifascista* cit., pp. 698-699.

Memorie cittadine e identità nazionali. La monumentalità pubblica tra Pistoia e Prato

Paolo Benvenuto

1. Prato. Giuseppe Mazzoni, il 'Catone' toscano



Figura 1. Monumento a Giuseppe Mazzoni, Prato, piazza del Duomo

Il monumento a Giuseppe Mazzoni sorge sul lato sud della piazza del Duomo, pieno centro urbano e cuore religioso della città di Prato. Si tratta di uno dei tanti monumenti consacrati ai 'protagonisti minori' del Risorgimento tra il 1880 e gli inizi del nuovo secolo, gli anni di maggior estensione del fenomeno monumentale in Italia. Le glorie locali celebrate nelle piccole patrie rappresentano un caso

di studio tutt'altro che privo di interesse, capace di rivelare alcune dinamiche sottostanti all'esecuzione di un monumento, di cui la fisicità del manufatto finale non è che il risultato di un lungo processo decisionale. La scelta di scolpire nel marmo un tributo all'illustre concittadino, l'individuazione di un'iconografia e di un luogo appropriati, non meno che l'organizzazione della cerimonia inaugurale, sono altrettanti elementi rilevanti per comprendere il processo che porta alla realizzazione di un monumento¹.

Del monumento in questione, colpiscono innanzitutto alcune scelte stilistiche che, unitamente al luogo della collocazione, descrivono un singolare intreccio simbolico. Giuseppe Mazzoni è rappresentato attraverso una duplice figurazione: l'uomo politico pratese è ritratto in posa tribunizia, nell'atto di parlare al popolo, mentre le quattro formelle disposte su altrettanti lati del basamento completano il quadro dei riferimenti simbolici (fig. 1). Le formelle laterali racchiudono in un ovale rispettivamente l'effigie di Francesco Domenico Guerrazzi e quella di Giuseppe Montanelli, ministri del governo democratico del 1848, nel quale Mazzoni aveva ricoperto il ministero della Giustizia e degli Affari ecclesiastici, e sempre assieme a loro aveva fatto parte del triumvirato una volta fuggito il Granduca. Inoltre, sempre con i due democratici toscani, al suo rientro dall'esilio nel 1859, Mazzoni era stato protagonista della costituzione delle fratellanze artigiane in Toscana, e per questo nominato benemerito dall'associazionismo operaio. Sul retro, invece, è scolpito lo stemma del Comune di Prato, mentre la formella sulla parte frontale del basamento contiene l'incisione dedicata al «triumviro della Toscana nel 1849» da parte della popolazione pratese, sorretta dalle insegne della massoneria, nella quale Giuseppe Mazzoni aveva raggiunto il grado di gran maestro (figg. 2-5).

1 Della vasta produzione scientifica sul tema della monumentalistica, per praticità si rinvia alla messa a punto storiografica e metodologica di C. BRICE, *Perché studiare (ancora) la monumentalità pubblica*, in *La memoria in piazza. Monumenti risorgimentali nelle città lombarde tra identità locale e nazionale*, a cura di M. Tesoro, Milano, Effigie, 2012.



Figure 2, 3, 4, 5. Le formelle del basamento sui quattro lati del monumento a Giuseppe Mazzoni. Nell'ordine: l'iscrizione frontale e il retro, e le due formelle laterali con i ritratti dei triumviri Giuseppe Montanelli e Francesco Domenico Guerrazzi





Nonostante il radicalismo democratico e la forte fede repubblicana, attributi che gli avevano valso il nome di ‘Catone’ della Toscana, dopo la sua militanza parlamentare nelle file della Sinistra per tre legislature, Mazzoni riceve la nomina a senatore del Regno².

² Su Giuseppe Mazzoni, cfr. F. CONTI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli*

Alla sua morte, nel 1880, è un gruppo di pochi operai a costituirsi in comitato e a lanciare la sottoscrizione per onorare la memoria di Mazzoni con un monumento, che sarà inaugurato soltanto diciassette anni più tardi, alla presenza delle autorità municipali, dei delegati della Camera dei deputati e dell'associazionismo cittadino, in un clima di grande concordia.

Dunque, il monumento a Mazzoni si presenta come un caso originale di sovrapposizione tra più figurazioni, almeno apparentemente in contrasto tra di loro: il richiamo al momento rivoluzionario quarantottesco e alla triade democratica del triumvirato che aveva costretto alla fuga il Granduca, l'appartenenza massonica e la benemerita operaia, sembrano coesistere pacificamente con la fedeltà all'istituto monarchico del senatore pratese e con la presenza del monumento in faccia al principale edificio religioso della città.

L'assenza di conflittualità che caratterizza anche l'inaugurazione del monumento a Mazzoni pare indicativa di un processo, già ben avviato, per certi versi perfino compiuto, di legittimazione e di appropriazione al tempo stesso. Democratici e associazionismo cittadino esaltano la memoria del Mazzoni quarantottesco e repubblicano, mentre l'amministrazione municipale, di segno moderato, nelle celebrazioni al defunto senatore, testimoniava la propria venerazione alla monarchia. I cattolici, invece, spiccano per la loro assenza, quasi che il monumento collocato di fronte al Duomo fosse dedicato a un personaggio neutro.

Difficile poter pensare che la realizzazione di un monumento a una figura come Mazzoni, peraltro collocato nella piazza antistante al Duomo, non abbia suscitato qualche polemica tra moderati e clericali. Eppure, una possibile spiegazione va ricercata proprio nel confronto a distanza che si svolge a Prato attorno alla monumentalistica risorgimentale, ma anche al particolare significato che sembrano assumere le commemorazioni del 'Catone' toscano.

Nel 1896, dopo una gestazione durata sedici anni, quando il monumento di Mazzoni è finalmente pronto e in attesa che l'amministrazione comunale si pronunci sulla sua dislocazione, un altro monumento viene nel frattempo collocato in una delle piazze prin-

Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, vol. 72.

cipali della città. Si tratta della statua in marmo dedicata al mercante medievale Francesco di Marco Datini, celebre per la cospicua fortuna accumulata in vita e interamente donata a beneficio dei poveri. Il monumento è una delle prime opere realizzate dallo scultore emiliano Antonio Garella, proveniente dall'Accademia fiorentina di Belle Arti, e che in futuro sarà celebrato come uno specialista della monumentalistica garibaldina, per aver consacrato pregevoli sculture equestri alla figura del Generale³ (figg. 6-7).



Figure 6 e 7. Antonio Garella, Monumento a Francesco di Marco Datini, Prato, piazza del Comune

In occasione dell'inaugurazione del monumento a Datini, era stato convocato l'accademico Isidoro Del Lungo, che pronuncia un discorso di grande elogio del mercante pratese e delle sue virtù cristiane, che ne facevano un antesignano dell'interclassismo⁴. Il mo-

³ *Antonio Garella scultore e i monumenti a Garibaldi*, a cura di M. Ratti, Catalogo della mostra (La Spezia, Palazzina delle Arti, 19 aprile-9 ottobre 2011), Cinisello Balsamo, Silvana editore, 2011.

⁴ I. DEL LUNGO, *Francesco di Marco Datini, mercante e benefattore: discorso*

numento è beneficiato dal municipio di un congruo contributo, pari a 2.500 lire, cifra quasi quattro volte superiore a quanto contemporaneamente stanziato a favore del monumento a Mazzoni. Inoltre, il comitato per il monumento a Datini, personaggio evidentemente ritenuto assai più rappresentativo, ha la meglio anche rispetto alla dislocazione e si vede assegnare la piazza del municipio, per la quale anche il comitato pro Mazzoni aveva fatto richiesta.

Tuttavia, questo confronto a distanza tra cattolico-moderati e democratici per l'affermazione delle rispettive identità all'interno dello spazio urbano aveva avuto anche un prologo. Nel 1864, infatti, viene dedicato un monumento funebre alla memoria di Gaetano Magnolfi, fregiato da un'iscrizione dettata da Niccolò Tommaseo, a cui farà seguito una più importante statua in bronzo, inaugurata nel 1898 sempre da Isidoro Del Lungo.

Con Magnolfi, pratese celebrato per il grande impegno filantropico, di cui aveva dato testimonianza durante tutta la sua esistenza, così come con Datini, l'*élite* moderata celebrava le glorie locali che appartenevano a quella che, utilizzando un'efficace espressione del tempo, si potrebbe chiamare la «santa memoria dei benefattori»⁵. Per tale mezzo si richiamavano le radici di un Risorgimento fortemente permeato dal messaggio cristiano e, beninteso, entro il solco tracciato dall'impronta liberal-moderata all'insegna della quale si era inaugurata la costruzione della nazione.

Il monumento al radicale Mazzoni, quindi, arriva dopo che la città aveva già celebrato due figure care al moderatismo come Magnolfi e – in misura assai maggiore – Datini. Ad ogni modo, per quanto l'omaggio a Giuseppe Mazzoni fosse espressione di un gruppo politico di segno opposto rispetto ai promotori di Datini e di Magnolfi, esso risultava in piena sintonia con le due precedenti iniziative, tutte ascrivibili alla medesima modalità di celebrazione del locale. Dato

letto il dì 18 ottobre 1896 nell'inaugurazione della statua in Prato, Prato, Tip. Giachetti, 1896.

5 *Inaugurazione del monumento al cavaliere Gaetano Magnolfi nel R. Orfanotrofio di Prato il XII di luglio MDCCCLXVII*, Prato, Tip. Contrucci e Comp. nel R. Orfanotrofio, 1868.

che emerge ancora più evidente facendo un raffronto con il monumento che nel 1889 viene consacrato alla memoria del generale Garibaldi: si tratta di un più modesto obelisco, collocato in posizione più defilata rispetto alle piazze di maggior transito e di più alto valore simbolico della città⁶.

Dunque, l'iniziativa del monumento a Mazzoni si colloca sulla scorta di altre simili e in rapporto dialettico diretto con la parallela celebrazione della figura di Francesco di Marco Datini che, in definitiva, sembra incarnare meglio l'intento commemorativo dell'amministrazione municipale.

Durante tutto il 1896, l'amministrazione tiene in sospeso la collocazione del monumento a Mazzoni, adducendo una serie di difficoltà, principalmente di tipo logistico, che sembrano superate soltanto l'anno successivo⁷.

Finalmente, il 9 maggio 1897, il monumento a Giuseppe Mazzoni è inaugurato sul lato sud della piazza del Duomo. Nel manifesto con cui si dà annuncio della celebrazione, gli organizzatori rimarcano la paternità operaia dell'iniziativa, senza per questo spingere la rivendicazione sul piano della contrapposizione politica. Nonostante l'occasione dell'inaugurazione sia presentata come una manifestazione di popolo, l'invito alla partecipazione è espressamente rivolto anche alle autorità cittadine e ai rappresentanti del parlamento nazionale. Anzi, è lo stesso sindaco di Prato che si fa portavoce del solenne avvenimento presso i deputati di Montecitorio. Il primo cittadino indirizza una breve lettera al Presidente della Camera, Zanardelli, rivolgendo l'invito a partecipare all'inaugurazione del monumento a Giuseppe Mazzoni «uno dei Triumviri reggenti il Governo provvisorio della Toscana, insieme a Francesco Domenico Guerrazzi e Giuseppe Montanelli»⁸.

6 C. CRESTI, *Immagine e struttura della città nel tempo dell'industria*, in *Il tempo dell'industria (1815-1943)*, III*. Prato. *Storia di una città*, sotto la direzione di F. Braudel, Prato, Comune di Prato, Le Monnier, 1988.

7 *Ibidem*.

8 *Atti parlamentari. Camera dei deputati. Discussioni*, XX legislatura, 1° sessione, tornata del venerdì 7 maggio 1897, p. 409.

In modo simile, il manifesto alla cittadinanza presentava la figura di Mazzoni come «terza ma egualmente gloriosa fra quelle degli altri due Grandi che nel 1849, con Lui ressero le sorti della Toscana»⁹.

Nelle diverse pubblicazioni commemorative che si susseguono, la principale raffigurazione di Mazzoni ruota attorno alla sua partecipazione al ministero democratico quarantottesco e soprattutto al ruolo di triumviro da lui ricoperto, seppure, come si nota, privo della «celebrità del Montanelli o del Guerrazzi». Un uomo che «lavorò assiduamente nelle faccende che lo riguardavano» e che da triumviro operò «con la calma serena di un vecchio e laborioso impiegato»¹⁰. L'austerità di condotta politica del triumviro pratese trova una certa eco nelle spigolature biografiche d'occasione, che non esitano a mettere l'accento anche sul decennale esilio parigino sofferto da Mazzoni, durante il quale la sua modesta condotta di vita è messa ancora più in risalto per contrasto alla sfarzosità della capitale francese.



Figura 8. Ritratto di Giuseppe Mazzoni dalla prima pagina de «L'Alfiere»

9 *In memoria di Giuseppe Mazzoni. Numero unico pubblicato in occasione dell'inaugurazione del monumento*, Prato, Tip. Savi, (9 maggio) 1897.

10 *Ibidem*.

Il foglio pratese «Alfiere» consacra un intero numero all'inaugurazione del monumento a Mazzoni, di cui reca un ritratto nella prima pagina: mezzo busto con indosso una fascia recante le insegne della massoneria¹¹ (fig. 8). Nei profili biografici che si susseguono per le celebrazioni in suo onore, Mazzoni è ripetutamente associato ai colleghi triumviri Montanelli e Guerrazzi, seppure si tratti di riferimenti molto cauti, che raccontano di un'«amicizia molto meno intima, tuttoché storica». Con lo stesso scrupolo, la «severa» figura del concittadino è ricordata per i suoi rapporti con i democratici «Mazzini, Saffi, Cironi, Campanella ed altri Grandi» sulla cui affinità politica il cronista di turno non prende posizione, limitandosi invece a registrare – con scetticismo – che molti «dicono, ma noi non osiamo affermarlo, che era legato ad essi da saldi vincoli di fede repubblicana»¹².

Il ricordo di Mazzoni è costantemente rappresentato al plurale, un profilo politico che pare quasi acquistare spessore per associazione, e sempre in coda ai nomi più noti della prima democrazia risorgimentale. Ben più che per i suoi meriti politici, Mazzoni è celebrato per l'esemplare virtù, un «uomo dei tempi antichi», fermo sulle sue opinioni, cui unico rimprovero era quello di non aver saputo adattarsi «saggiamente ai nuovi tempi». Eppure, anche la poco saggia astensione di Mazzoni dal voto di unione della Toscana al Regno d'Italia, alla quale si fa allusione, è ricordata dall'articolista come un monito proveniente dal passato per stigmatizzare gli attuali malcostumi politici:

[Mazzoni] tenne le opinioni che aveva sempre avute; e tornato [dall'esilio] dette il memorabile esempio di essere il solo del vecchio partito repubblicano che per l'antico ideale della repubblica votasse contro un deplorabile errore; ma per i nostri fiacchi tempi, in cui si muta d'opinione più presto del vestito, può considerarsi un esempio ricco di alti insegnamenti morali¹³.

11 «Alfiere» I, 10 maggio 1885, 19.

12 *In Memoria di Giuseppe Mazzoni* cit., e «Il Popolano», II, 9 maggio 1897, 19.

13 *In Memoria di Giuseppe Mazzoni* cit.

Il monumento a Mazzoni inaugurato a Prato, dunque, commemorava una versione tutto sommato conciliativa del triumviro, figura di per sé estrema, che in questo caso subisce un notevole depotenziamento nella sua componente più radicale.

Le celebrazioni inaugurali del monumento, invece, sembrano evocare Mazzoni come esempio morale, attraverso l'immagine virtuosa del 'Catone' toscano, richiamo all'icona di austerità rappresentata dall'omonimo console romano. Il monumento a Mazzoni diviene così il *medium* di un messaggio condiviso dalle élites politiche locali, orgogliosamente riproposto dai democratico-repubblicani, e altrettanto accettato dai liberal-moderati che nel concittadino pratese ravvedevano un modello di moralità pubblica. Tuttavia, l'univocità del messaggio, se è utile a spiegare la concordia dei gruppi politici locali attorno alla figura di Mazzoni, può rischiare di apparire fuorviante quando si considerano i differenti presupposti su cui tale adesione si fonda.

Se i democratici repubblicani, infatti, attraverso Mazzoni si riappropriano di una parte della loro tradizione politica, celebrando uno dei tanti possibili padri putativi della democrazia risorgimentale, il 'Catone' toscano costituisce anche un forte richiamo ideale nel momento in cui si stava consumando una grave crisi politica che vedeva partiti e struttura istituzionale del paese profondamente inquinati dal malaffare. I recenti scandali che segnavano la transizione di fine secolo, quindi, sembrano costituire un riferimento indiretto eppure sempre presente nei discorsi commemorativi del triumviro toscano.

L'adesione dei liberal-moderati al monumento e alla figura di Mazzoni, invece, avviene più sul piano di una rivendicazione del locale e del cittadino, seppure da parte loro non sia del tutto assente il tentativo di un'appropriazione politica del Mazzoni deputato e senatore del Regno. Nei giorni successivi all'inaugurazione del monumento, il settimanale indipendente «Il Torneo» torna con tono polemico sulla rappresentazione prevalente che i comitati organizzatori hanno dato del concittadino Mazzoni, i quali avrebbero omesso «la Onorevole qualifica di Senatore dell'avv. Mazzoni»¹⁴. Inoltre,

14 «Il Torneo pratese. Periodico settimanale indipendente», I, 16 maggio 1897, 1.

sempre dalle colonne del giornale, si apprende la notizia di un «incidente» avvenuto alla fine del banchetto di inaugurazione, durante il quale pare che alcuni membri del comitato organizzatore abbiano impedito al primo cittadino di «esprimere concetti e sentimenti di venerazione e rispetto al Re ed alla Dinastia». Se l'episodio è lontano dal turbare il clima di tranquillità che caratterizza la commemorazione, è tuttavia un elemento rivelatore dei diversi presupposti con cui liberal-moderati e democratici si contendono – senza conflitti – la figura di Giuseppe Mazzoni.



Figura 9. L'inaugurazione del monumento a Giuseppe Mazzoni nell'illustrazione satirica tratta da «Il Monello»

L'accoglienza ecumenica al monumento a Mazzoni e la celebrazione della sua figura da parte della giunta municipale, quasi con un eccesso di concordia che caratterizza la vicenda, destò qualche perplessità fuori dalle mura cittadine. Ne rimane testimonianza in una sagace vignetta del foglio satirico fiorentino «Il Monello» (fig. 9), che ritrae un marmo di Mazzoni 'animato', nell'atto di tapparsi le orecchie, in segno di ribellione rispetto al carattere istituzionale assunto

dalle celebrazioni, durante le quali il sindaco Raffaello Cipriani recita il discorso commemorativo, mentre alcuni rappresentanti politici, convenuti per l'occasione, sfilano ai piedi del basamento per rendergli omaggio.

Di fronte alla perplessità del giornale fiorentino, «Il Torneo pratese» affida la sua replica a poche parole, nelle quali rivendica la perfetta legittimità di celebrare nel monumento al triumviro Mazzoni un tributo di fedeltà all'istituto monarchico da parte della locale amministrazione:

È ben vero che il Mazzoni era stato deputato e morì senatore del regno, e pertanto sia come deputato che come senatore egli aveva prestato giuramento di fedeltà alla Nazione e al suo Re¹⁵.

2. Prato. L'ara votiva ai Caduti della Grande guerra: festa del lavoro e celebrazione della modernità nella «città del silenzio»

«O Prato, o Prato, ombra dei dì perduti, | chiusa città, forte nella memoria, | ove al fanciul compiacquero la Gloria | e la figliuola di Francesco Buti!». Così, Gabriele D'Annunzio, inseriva Prato tra le «Città del silenzio», i Comuni italiani dei quali il poeta celebrava le vestigia del glorioso (e purtroppo) perduto passato, di cui personaggi, mura, strade, monumenti e piazze cittadine restavano l'evidente – ma ormai muta – testimonianza.

Nel descrivere la città di Prato, D'Annunzio poteva attingere a un vasto repertorio di ricordi che risalivano alla sua gioventù, trascorsa nel capoluogo bisentino, dove aveva frequentato il Collegio Cicognini. Le suggestioni classicheggianti sulla storia del municipio, assieme alle reminiscenze intime della sua infanzia, formalizzano l'immagine di una Prato costellata di grandezze, intellegibili, però, soltanto al poeta, e oramai prive di ogni riscontro nel presente.

Tuttavia, l'immagine decadente fornita da D'Annunzio agli inizi del XIX secolo mal si conciliava con quella assai più diffusa di una Prato «città dalle cento ciminiere», la *Manchester* della Toscana, com'era definita già nella prima metà dell'Ottocento, a indicarne

15 *Ibidem*.

l'alto grado d'industrializzazione e di sviluppo del settore manifatturiero¹⁶. Verso la fine dell'Ottocento, Prato è già un importante distretto industriale che vede concentrata nel tessile la maggior parte della propria forza lavoro¹⁷.

Anche in ragione del fitto reticolo di associazionismo cittadino, in buona parte di matrice operaia, a Prato l'entrata in guerra è accolta da agitazioni e proteste di piazza, anche se ben presto il neutralismo è ridotto in minoranza¹⁸.

All'indomani dello scoppio del conflitto le posizioni interventiste si diffondono rapidamente anche nella città del Bisenzio, dove risulta determinante la presenza del Collegio Cicognini, istituzione dalla quale provengono le principali voci del nazionalismo cittadino, impegnate attivamente nella costituzione dei comitati di sostegno alla guerra.

Tuttavia, dopo il conflitto mondiale, l'affermazione del movimento fascista risulta assai lenta e quasi estranea alle dinamiche politiche del territorio. L'organizzazione del movimento su base locale si rivela priva di reale radicamento, al punto che il fenomeno fascista, al principio, trova i suoi punti di riferimento in personaggi esterni alla vita cittadina, principalmente nel fiumano Federico Guglielmo Florio e nel fiorentino Tullio Tamburini.

Il processo di consolidamento del fascismo pratese risulta, dunque, poco lineare, contraddistinto da divisioni interne, da contrasti con il movimento cattolico, ma soprattutto dagli scontri con la presenza – ineludibile in una città industriale – del movimento operaio.

È al primo dopoguerra che risalgono gli interventi di modernizzazione più importanti che incidono profondamente sulla struttura

16 E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, vol. IV, Firenze, coi tipi di Allegrini e Mazzoni, 1841, p. 652.

17 C. CAPONI, *Leghe bianche e lotte agrarie nel pratese: 1918-1922*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1974.

18 R. BIANCHI, *Il fronte interno alla prova. Le opposizioni alla guerra a Prato e in Toscana*, in *Un paese in guerra. La mobilitazione civile (1914-1918)*, a cura di D. Menozzi, G. Procacci, S. Soldani, Milano, Unicopli, 2010, pp. 105-108.

cittadina, ma ancor più sulla sua organizzazione. Gli anni Trenta coincidono, infatti, con la realizzazione della «Direttissima, la rapida linea ferroviaria che metteva in collegamento Firenze con Bologna, passando per Prato, dopo lavori durati oltre vent'anni. Va da sé che la realizzazione di una così importante infrastruttura determinasse notevoli riflessi sull'urbanistica, con la costruzione della nuova stazione di Prato Centrale e la conseguente trasformazione del tessuto storico della città messa in atto dal regime. La tradizionale configurazione del centro storico pratese, compreso entro il perimetro delle antiche mura cittadine, è sostanzialmente modificata dalla progettazione dell'ampio sistema di viali messo a punto dal regime, tale da consentire la rapida comunicazione della nuova stazione con il centro cittadino.

All'interno di questa cornice di riferimento, in un contesto locale che vede la realizzazione di opere pubbliche di interesse nazionale, si inserisce la vicenda del monumento che la città di Prato intende tributare ai suoi Caduti nella Grande Guerra.

3. La nascita del comitato

L'iniziativa di commemorare i propri Caduti era stata presa fin dal 1921 dalla sezione locale dell'Associazione Nazionale Mutilati, alla quale si era unita quella dei combattenti e reduci, con lo scopo di raccogliere i fondi necessari attraverso pubblica sottoscrizione.

Il 19 novembre 1921 si tiene la prima riunione del comitato promotore, che inaugura la propria attività con una richiesta di adesione formale da parte del municipio all'iniziativa del comitato. Il sindaco socialista Giocondo Papi dichiara di dover sottomettere la decisione al Consiglio municipale, che prontamente boccia la possibilità di aderire ad una iniziativa che vedeva l'animatore del fascismo pratese, Federico Guglielmo Florio, tra i principali promotori.

Negli anni immediatamente successivi alla sua costituzione, i lavori del comitato proseguono tra alti e bassi, contrassegnati da avvenimenti esterni che ne condizionano l'attività, e lunghe discussioni interne che investono tanto il metodo quanto il merito della realizzazione di un monumento alla memoria dei Caduti.

L'attività del comitato segna una battuta di arresto nel gennaio 1922, quando l'esasperato clima che prelude all'avvento del fascismo al potere, culmina a Prato con l'uccisione di Florio per mano di un operaio comunista.

Ancora alla vigilia della marcia su Roma, a Prato, l'iniziativa per il monumento ai Caduti in guerra suscitava sempre maggiori consensi, che si traducevano in adesioni e sottoscrizioni finanziarie rese dalle associazioni e dalla cittadinanza e che rappresentavano altrettanti attestati di fede patriottica. Avveniva anche che le sottoscrizioni più ingenti, come quella di 20.000 lire da parte della società proprietaria dell'importante stabilimento tessile conosciuto come Fabbricone, la Kossler e Mayer, proprio perché ritenuta «straniera», fossero sottomesse all'approvazione dell'assemblea. Cosa che avviene nel maggio del 1922 durante un'adunanza appositamente convocata per accertare gli «alti sentimenti di italianità» dei munifici finanziatori¹⁹.

In breve tempo, la sottoscrizione raggiunge la ragguardevole somma di 350.000 lire, depositate presso la Cassa di Risparmio della città, dove rimarranno in attesa d'impiego per dieci anni, fino a raggiungere una cifra superiore alle 400.000 lire, in considerazione degli interessi nel frattempo maturati sul capitale iniziale²⁰.

4. La scelta del monumento

La rapida raccolta di una cifra considerevole a favore del monumento evita a Prato quelle difficoltà finanziarie che spesso frappongono dei lunghi anni tra la decisione di erigere un monumento e la sua effettiva realizzazione.

Se questo, dunque, non è il caso pratese, la gestazione del monumento ai Caduti si rivela comunque piuttosto lunga. Ancora nel 1933, infatti, a Prato non si è decisa l'esatta dislocazione del monumento, e la natura stessa dell'opera da realizzare appare ancora incerta.

19 ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI PRATO (d'ora in poi: ASCPo), Serie XXXVII, n. 27, Comitato per il monumento ai Caduti in guerra, fasc. 1, *Verbali delle adunanze, 1921-1935*.

20 Resoconto finanziario dell'adunanza del 20 marzo 1930, *ivi*.

All'indomani del decennale della rivoluzione fascista, celebrato con grande solennità nella capitale, la 'statuomania' aveva da tempo raggiunto una proliferazione tale da indurre lo stesso regime a prendere provvedimenti nei confronti di quelle forme della ritualità percepite come dispendiose e improduttive. Il cambio di orizzonte, già alla fine degli anni Venti, è registrato da una serie di provvedimenti legislativi volti a contenere il più possibile il fenomeno. Adesso, perché un monumento possa essere considerato rappresentativo, oltre che sul piano simbolico, anche dal punto di vista funzionale, deve rispondere a caratteri conformi a ciò che la retorica di regime battezza «monumento utile»²¹.

Ma ancor prima che «l'utile» divenga la parola d'ordine a cui improntare la monumentalità commemorativa, i verbali dell'adunanza del comitato pratese registrano proposte diverse sul tipo di opera da realizzare.

A quella di un monumento viene affiancata la possibilità di ricordare la memoria dei Caduti con la costruzione di un acquedotto. L'ipotesi raccoglie alcuni consensi tra i membri del comitato, finché l'assemblea non decide che un cambio di destinazione dei fondi raccolti fino a quel momento, per qualcosa di diverso da un «monumento nel senso comune della parola», avrebbe implicato necessariamente la consultazione della popolazione tramite «plebiscito»²². Eventualità che, però, viene rapidamente scartata.

Senza aver ancora precisato la tipologia del monumento, viene indetto un concorso nazionale che stabilisce in 200.000 lire il *forfait* previsto per la sua realizzazione. Anche l'entità della cifra messa in palio era stata oggetto di discussione del comitato, all'interno del quale non erano mancate voci che propendevano per mettere a bando una posta di maggiore entità «allo scopo di invogliare col concorso anche gli artisti più quotati»²³.

Finalmente, nell'aprile del 1929, la commissione scarta ogni ipo-

21 E. GENTILE, *Fascismo di pietra*, Roma, Laterza, 2007.

22 Verbale dell'adunanza del 23 maggio 1923, in ASCPo, Comitato per il monumento ai Caduti in guerra cit.

23 *Ibidem*.

tesi alternativa e individua nello scultore romano Antonio Maraini il più indicato a realizzare il progetto del monumento ai Caduti.

Come registrano i verbali, la scelta dello scultore e l'intero *iter* decisionale erano stati sottoposti alle valutazioni delle gerarchie di partito, sebbene la documentazione esistente non consenta di chiarire in base a quali criteri Maraini risultasse vincitore del concorso.

All'epoca, lo scultore e decoratore romano Maraini è una figura di una certa notorietà, più per gli incarichi di responsabilità nell'associazione sindacale degli artisti, e come organizzatore culturale, che non per le sue qualità artistiche²⁴. Ad ogni modo, scelto l'autore resta da individuare il luogo dove collocare il monumento, decisione subordinata all'approvazione del nuovo piano regolatore.

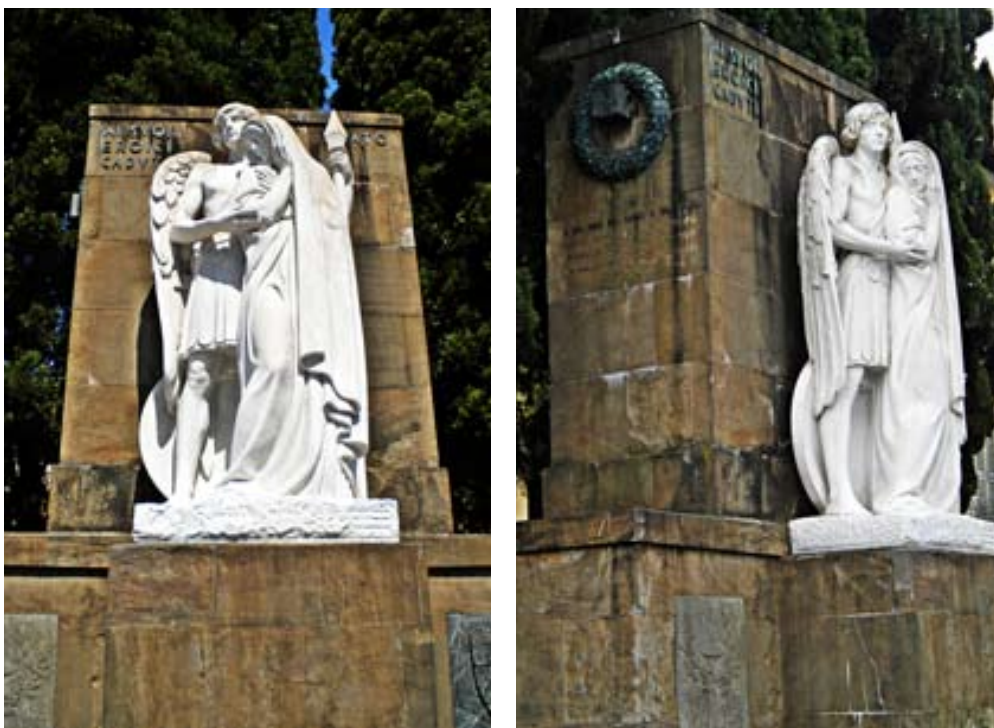


Figure 10 e 11. Antonio Maraini, Monumento ai Caduti, Prato, piazza Santa Maria delle Carceri

In attesa di definire il soggetto a cui ispirare la scultura, e il luogo della sua collocazione, il comitato predispone un contratto che im-

24 Cfr. M. GRASSO, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, vol. 69.

pegna lo scultore a consegnare la sua opera entro il 15 aprile 1934, a fronte di una elevata sanzione stimata nella misura di 1.000 lire per ogni giorno di ritardo nella consegna²⁵.

Soltanto nel 1933 vengono definite la natura e il soggetto dell'opera: il monumento sarà un'ara votiva raffigurante un angelo nell'atto di sorreggere la madre dolente per la perdita dei propri figli (figg. 10-11).

La scelta di commemorare i morti in guerra realizzando un'ara votiva, rappresentava, in un certo senso, una soluzione di compromesso rispetto a un monumento vero e proprio. D'altronde, il progetto così concepito soddisfaceva a un doppio ordine d'idee. Da un lato, la minor importanza dell'ara rispetto a forme scultoree più elaborate, o di dimensioni più imponenti, esaudiva la necessità di risparmiare sul tempo di realizzazione, ma soprattutto di economizzare notevolmente sul capitale raccolto: d'altronde, la liturgia commemorativa risultava preservata, e i nuovi crismi sull'«utilità» delle opere pubbliche affermati a livello centrale erano rispettati. Inoltre, la natura stessa dell'ara votiva risulta peculiare tra le forme di organizzazione date all'immagine della guerra, che durante il secondo decennio fascista appaiono orientate a fornire un crescente senso religioso alla memoria dei Caduti, in una dimensione di 'morte di Stato' nella quale risulta preminente la liturgia del sacrificio, che vede nei viali e nei parchi della rimembranza la principale forma di rappresentazione²⁶.

Per il foglio della Federazione fascista provinciale, la scelta di erigere un'ara votiva rappresentava la fine di un «annoso problema» e, al tempo stesso, la «soluzione più opportuna, ragionevole, insomma più fascista», poiché «nel decennale fascista sarebbe stato imperdonabile non impiegare questo capitale in un'opera utile»²⁷.

25 *Contratto per l'esecuzione del monumento (1933)*, in ASCPo, Comitato per il monumento ai Caduti in guerra cit., fasc. 3.

26 M. ISNENGI, *La Grande Guerra*, in *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Roma, Laterza, 1997, pp. 275-309, in part. 303-307.

27 «Il Bargello», 9 ottobre 1933.

Se «l'utile» si era imposto come termine ideale per ogni nuova opera pubblica, la differenza di accenti con cui si fa riferimento all'ara, piuttosto che a un monumento, mette in rilievo la percezione del notevole scarto sul piano simbolico esistente tra le due opere:

Il monumento, nel caso, è qualcosa che rappresenta idealmente un trionfo, un'apoteosi [...] L'Ara invece ha subito in sé un carattere tutt'affatto diverso, perché Ara significa Altare e quel senso di religiosità, la stessa sua estetica, portano per natura ad un comportamento più composto e più basso nella scala delle tonalità espressive. [...] Davanti al monumento si va per esultare. Davanti all'ara è istintivo il raccoglimento mistico e la sommessa preghiera²⁸.

5. La scelta del luogo

In un primo momento, la scelta del luogo dove collocare l'ara cade su piazza San Francesco, antistante la chiesa, dove però sorgeva l'obelisco innalzato nel 1889 alla memoria di Garibaldi, per il quale si pensa ad una eventuale rimozione. In realtà, non furono poche le critiche che avversavano questa prima ipotesi, perché considerata inadatta ad accogliere l'ara ai Caduti.

Il dibattito prosegue fino al gennaio del 1934, quando a seguito di un sopralluogo dello scultore Maraini assieme ad alcune personalità locali, viene stabilito che l'ara sarà collocata nella piazza di Santa Maria delle Carceri, di fronte al Castello dell'Imperatore.

La scelta della piazza di Santa Maria delle Carceri, però, sembrava essere un riflesso della rinnovata centralità che questa avrebbe assunto con l'inaugurazione della linea ferroviaria Direttissima e la stazione di Prato Centrale.

Come nel gennaio 1934 riferisce «La Nazione»:

La scelta cadde sulla piazza Santa Maria delle carceri e precisamente davanti al Castello dell'Imperatore. Sembra che la scelta sia caduta su quella località essendo essa ritenuta la più

28 *Ibidem.*

adatta allo scopo, anche perché lì l'Ara potrà essere meglio visibile a coloro che giungono dalla nuova stazione ferroviaria²⁹.

Il nuovo sistema di viali, reso possibile dall'apertura di altrettante brecce nella cinta muraria, consentiva una rapida comunicazione tra la stazione e il centro storico, dove l'ara ai Caduti avrebbe così occupato il punto di maggior transito nella nuova viabilità cittadina.

6. La triplice inaugurazione

L'inaugurazione dell'ara votiva ai pratesi morti durante la Grande Guerra, era prevista per domenica 22 aprile, il giorno successivo alla festa del lavoro stabilita dal calendario fascista. La data era stata individuata da tempo e su questo stesso giorno confluivano altre due inaugurazioni di gran lunga più importanti sotto il profilo delle opere realizzate. Dopo anni di lavori era finalmente pronta la Direttissima Firenze-Bologna, che attraverso la nuova stazione di Prato Centrale faceva della città un punto nodale del collegamento tra il capoluogo toscano e quello emiliano.

In occasione dell'inaugurazione, per la prima volta dall'unificazione, Prato riceveva la visita del sovrano. Il dato, di per sé di grande importanza, è rimarcato con forza dalla stampa, ma si carica anche di significati ulteriori, se si pensa che la cittadina portava la pesante eredità di aver dato i natali all'anarchico Gaetano Bresci, colpevole del regicidio di Umberto I di Savoia.

Prato avrebbe così coronato il «vivo desiderio dei pratesi di accogliere entro le antiche mura cittadine sua maestà il re Vittorio Emanuele III»³⁰ in una cerimonia inaugurale scandita da momenti differenti – linea ferroviaria, stazione, monumento ai Caduti – e da un singolare intreccio di significati.

Indiscutibilmente, l'inaugurazione della Direttissima rimane l'evento principale, grande opera nazionale che non rimaneva estranea a una forma di autocelebrazione del locale. Infatti, come viene ricordato, il padre del progetto della Direttissima, nel lontano

29 «La Nazione», 7 gennaio 1934.

30 «Il Telegrafo», 21 aprile 1934.

1845, era stato l'ingegnere pratese Giovanni Ciardi: «è merito infatti dei pratesi quello di avere anteceduto, con mirabile discernimento, i vantaggi e le favorevoli prerogative della comunicazione ferroviaria che vede oggi il suo compimento»³¹. La paternità cittadina della «grande opera fascista» è celebrata soprattutto attraverso l'esaltazione del lavoro e dell'operosità pratesi, mediante l'esplicito richiamo al sacrificio compiuto dai numerosi operai morti nella realizzazione dell'imponente infrastruttura.

Domenica 22 aprile 1934, l'arrivo del sovrano in stazione, assieme al ministro dei Lavori Pubblici, Araldo di Crollalanza, è scandito dal primo passaggio inaugurale, con lo scoprimento della lapide dedicata agli operai pratesi morti durante i lavori di realizzazione della linea ferroviaria.

Subito dopo, il corteo si dirige verso la piazza di Santa Maria delle Carceri, dove Re Vittorio Emanuele III è accolto nella tribuna speciale allestita per l'occasione: «Il sovrano, dopo aver preso posto nella tribuna [...] assiste allo scoprimento del monumento e quindi vi depone una corona d'alloro – come già aveva fatto per la lapide ai Caduti della direttissima – facendo poi un giro intorno all'Ara per osservare da vicino l'opera d'arte. Fra il delirio del popolo il re lascia quindi la piazza»³².

Questa dimensione celebrativa, nella quale i soldati caduti in guerra e gli operai morti sul lavoro trovano un comune denominatore nel sacrificio per la patria, è scandita dal riferimento costante agli elementi di modernità che precedono e accompagnano le cerimonie di inaugurazione.

I «modernissimi locomotori» del treno reale, l'«urlo delle sirene degli stabilimenti industriali», la stazione ferroviaria «ultramoderna e perfetta», i nuovi viali che da qui conducono al centro cittadino, percorsi dalle veloci automobili del corteo regio: in occasione delle cerimonie inaugurali di Direttissima e monumento ai Caduti, Prato è raffigurata attraverso i simboli di una modernità incombente.

31 «Il Bargello». (Corriere di Prato), 21 aprile 1934.

32 «Il Telegrafo», 24 aprile 1934.

Il vortice di rinnovamento che investe la città ha uno dei suoi punti nevralgici proprio dove è inaugurata l'ara ai Caduti, tra i luoghi più vecchi della città, nel quale sorge il castello duecentesco, adesso divenuto snodo fondamentale del corridoio che conduce verso la stazione. Come osserva il cronista de «L'Avvenire d'Italia»: «Anche la vecchia piazza delle carceri ha dovuto cedere il passo alla modernità incalzante, perché è presumibile che su di essa si scaricherà il traffico proveniente dalla stazione: a ricordare la sua vetustà rimane il castello dell'imperatore»³³.

Sulla stessa lunghezza, si collocano i commenti de «La Nazione», che, come suggerito dal titolo dell'articolo, interviene *a rettifica di una vecchia definizione*:

solo la troppo inquieta fantasia d'un morbosetto poeta adolescente, il D'Annunzio del Cicognini, poté rappresentare [Prato] come sonnacchiosa e musona. Coi suoi mille e mille telai, specie allora, in perpetua funzione, con i gridi alti delle sue molte dozzine di sirene, e l'onda chiacchierina delle legioni di ragazze e di donne che rovesciate e ringhiottite ogni giorno dagli innumerevoli stabilimenti di tessitura e di cardatura, non si sa proprio vedere come il giovinetto Gabriele abbia potuto raccogliere nelle sue ore pratesi quegli appunti d'imbabucciata malinconia che gli fecero poi collocare Prato fra le città del silenzio³⁴.

Da un lato, la modernità, che debutta a Prato con l'arrivo della linea Direttissima, pervade il clima delle inaugurazioni e rappresenta anche l'elemento più decantato a livello cittadino, capace di dinamizzare l'immagine di una città soporosa, come quella contemplata da D'Annunzio. D'altro canto, invece, le inaugurazioni multiple che si svolgono in città costituiscono una notevole occasione di propaganda per il regime. Le cerimonie della giornata del 22 aprile 1934 diventano una sorta di prolungamento della festa del lavoro, durante il cui svolgimento, il tributo alla memoria dei Caduti in

33 «L'Avvenire d'Italia», 21 aprile 1934.

34 «La Nazione», 18 aprile 1934.

guerra, come emerge dal discorso del ministro Crollalanza, diventa tutt'uno con quella degli «operai che caddero sul lavoro come soldati in combattimento»³⁵.

7. Pistoia. Il monumento equestre a Garibaldi

Cittadini! Il giorno in cui, dopo tanti sforzi generosi, dopo tanti sacrifici, dopo tanti ostacoli superati, s'innalzava finalmente nella nostra città a Giuseppe Garibaldi un ricordo imperituro, quel giorno doveva essere *per tutti* festa solenne, indimenticabile, grande, quanto grande fu l'anima generosa dell'eroe che tanto operò per darci una libera patria. Tutta la cittadinanza, dal monarchico al repubblicano, dal conservatore al socialista, dal credente al razionalista, doveva e voleva partecipare unanime a questa solenne manifestazione. [...]

Disgraziatamente, questo bello e generoso ideale di concordia si è infranto, non si è potuto raggiungere per l'intransigenza irragionevole di pochi, che hanno voluto dare a questa festa un colore, ed imprimerle, abilmente ma non lealmente, un carattere ed un significato che suonano offesa ai sentimenti della maggioranza del nostro Comune.

Così recita il manifesto a firma del sindaco di Pistoia e della sua Giunta municipale, pubblicato il 14 luglio 1904, appena alla vigilia delle inaugurazioni del monumento equestre a Giuseppe Garibaldi³⁶.

A Pistoia, così come in molte altre parti d'Italia, la proposta di erigere un monumento a Garibaldi, nasceva immediatamente dopo la morte del Generale nell'estate del 1882. Reduci garibaldini, non ancora (e non sempre) organizzati in associazioni, ma soprattutto gli affiliati alle società operaie, sono i primi a promuovere in ogni parte d'Italia commemorazioni dell'Eroe dei Due Mondi, realizzate attraverso modalità differenti. Lapidi, targhe, busti, obelischi, diventano

35 «Il Nuovo Giornale», 23 aprile 1934, 96.

36 Bando, in ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI PISTOIA, da ora ASCPT, Protocollo generale, a. 1904, b. 54, fasc. 11, Comitato dei festeggiamenti per il monumento a Garibaldi.

i manufatti di un culto della memoria, testimoniato e reso tangibile dalla loro presenza in ogni frazione, paese e capoluogo del Regno. Ma se quella del generale Garibaldi, raffigurato in piedi o a cavallo, indomito con la spada sguainata o – nelle versioni più addomesticate – con l’arma ancora nel fodero, è l’icona risorgimentale più riprodotta – assieme a quella del «padre della patria» Vittorio Emanuele II – e celebrata dell’Italia liberale, la sua figura è spesso al centro di contrasti che si consumano attorno all’ambivalenza del suo mito³⁷. A seconda della rappresentazione che se ne dà, Garibaldi incarna due immagini tra loro speculari: l’una che ne sottolinea l’elemento popolare, dai contorni quasi rivoluzionari, secondo la tradizione democratica e radicale; l’altra, invece, vede nel Generale il disciplinato condottiero che ha messo la sua spada al servizio della corona, secondo un canone narrativo ampiamente diffuso dalla storiografia ufficiale.

Talvolta, i monumenti che ritraggono Garibaldi sono il risultato di un compromesso dell’una e dell’altra versione, per quanto l’osservazione della scelta iconografica messa in campo – e talvolta anche delle aggiunte successive che adornano il basamento o la statua – consenta di indovinare la predominanza di una delle due componenti.

Nel 1882, subito dopo la morte di Garibaldi, in città si contrappongono due proposte differenti, patrocinate da comitati in concorrenza tra loro, per erigere un monumento alla sua memoria³⁸. La prima proposta prevedeva di dedicare un busto alla memoria del Generale, e proveniva dagli stessi ambienti del garibaldinismo pistoiese, che vantavano numerosi reduci volontari delle diverse spedizioni. Contemporaneamente viene avanzata una seconda proposta, alternativa alla prima, dai moderati locali che proponevano di dedicargli un più importante monumento.

Nessuna delle due iniziative, però, fu coronata da successo, e soltanto anni dopo, nel decennale della morte, si ritornò a parlare

37 M. ISNENGI, *Garibaldi*, in *I luoghi della memoria* cit., pp. 25-45

38 C.O. GORI, *Pistoia terra di garibaldini. Il rapporto tra l’Eroe dei Due Mondi e i pistoiesi dalla spedizione dei Mille al recente restauro del monumento equestre*, «Microstoria», IV, 2002, 26, pp. 12-13.

di un monumento alla memoria di Garibaldi. In questa occasione, sono i socialisti pistoiesi a farsi promotori di un monumento equestre al Generale, che soltanto nel 1904 sarà realizzato nell'allora piazza di S. Domenico (poi Garibaldi), nel tratto della città che collega la stazione ferroviaria alla centrale piazza del Duomo³⁹ (figg. nn. 12-13).



Figure 12 e 13. Antonio Garelli, Monumento equestre a Garibaldi, piazza San Domenico

8. Le *querelles* dell'inaugurazione

La stessa scelta della piazza San Domenico appare come il risultato di un compromesso tra il comitato realizzatore, che avrebbe voluto collocare il monumento nella piazza del Duomo, e l'amministrazione comunale, inizialmente favorevole a questa ipotesi, al punto che i necessari lavori di adeguamento della piazza per ospitare il basamento erano già stati completati. A modificare sensibilmente il quadro degli equilibri interviene la locale Cassa di Risparmio, la quale subordina il suo aiuto finanziario (tutto sommato modesto ma decisivo) alla

39 Qualche breve cenno in *Guida ai monumenti della memoria nel Comune di Pistoia*, Pistoia, Edizioni del Comune di Pistoia, 1995.

collocazione del monumento in un luogo diverso dalla piazza del Duomo, consentendo di sbloccare finalmente la situazione.

Prima ancora dell'ubicazione, la tormentata vicenda del monumento a Garibaldi era stata segnata da una vertenza giudiziaria tra lo scultore designato a eseguire l'opera e il comitato promotore. Inizialmente, infatti, la scelta della commissione presieduta dal prof. Ciaranfi era ricaduta sul bozzetto dello scultore pratese Pietro Arcangioli⁴⁰. Senza riuscire a raggiungere la cifra necessaria alla realizzazione del monumento, il comitato originario si scioglie e se ne forma un secondo che rimette in discussione la scelta del bozzetto di Arcangioli per quello proposto da Antonio Garella, decisione contestata, a cui fa seguito un contenzioso giudiziario tra Arcangioli e il comitato⁴¹.

La scelta definitiva ricade su Antonio Garella, scultore che si era formato all'Accademia di Belle Arti di Firenze, istituzione dalla quale spesso provenivano gli artisti in grado di aggiudicarsi le principali commesse pubbliche. Anche Garella, come altri artisti diplomati nell'accademia fiorentina, era già noto per alcune sue precedenti realizzazioni, come il monumento alla memoria di Garibaldi nel Comune di Peretola e la statua di Francesco di Marco Datini a Prato.

Il suo bozzetto per il monumento pistoiese, ripescato tra quelli presentati, consente a Garella di affermarsi come vero e proprio specialista dell'iconografia garibaldina, se si considera che qualche anno dopo sarà lo stesso artista a realizzare un altro monumento equestre al Generale, stavolta nel Comune di La Spezia⁴².

La vicenda del monumento equestre continua ad essere segnata da contenziosi giudiziari, che stavolta riguardavano la sua nuova collocazione in una qualsiasi altra piazza della città fuorché la piazza del

40 *Resoconto del comitato popolare pistoiese per il monumento a Giuseppe Garibaldi da erigersi in Pistoia*, Pistoia, Niccolai, 1896.

41 TRIBUNALE CIVILE E PENALE DI PISTOIA, *Causa tra Pietro Arcangioli scultore e il comitato pel monumento a Garibaldi in Pistoia*, avv. Alfredo Pasquali, Augusto Gherardini, Luigi Badioli, avv. Giuseppe Tesi, Pistoia, Lito-Tipo, 1901.

42 Sulla figura e sull'opera dell'artista ferrarese si veda il Catalogo *Antonio Garella scultore e i monumenti di Garibaldi* cit.

Duomo, condizione a cui la Cassa di Risparmio aveva subordinato il proprio aiuto finanziario al comitato. La vertenza arriva fino al Consiglio municipale che, chiamato a deliberare in materia, decide di coinvolgere la cittadinanza attraverso un referendum popolare. Tuttavia, nonostante l'esito del referendum fosse favorevole alla collocazione del monumento in piazza del Duomo, esso viene annullato dal sottoprefetto di Pistoia, costringendo la Giunta municipale a ribadire la collocazione di piazza San Domenico⁴³. Il contenzioso tra il municipio e lo scultore, «moralmente e materialmente danneggiato» per non essere stato consultato in merito alla nuova dislocazione della sua opera, prosegue protraendosi fino a pochi giorni dall'inaugurazione, quando il monumento rimane sotto sequestro da parte dell'autorità giudiziaria⁴⁴.

9. Le inaugurazioni

Se questo era il clima a Pistoia ancora a pochi giorni dall'inaugurazione, le complicazioni maggiori provenivano dalla polemica sorta nel frattempo tra la Giunta comunale e il comitato per il monumento.

Rilanciato nel 1892 come iniziativa delle forze socialiste e dell'associazionismo popolare cittadino, la tortuosa vicenda del monumento a Garibaldi rifletteva sempre più il riassetto politico della cittadina, con un *ralliement* tra liberali e cattolici, e la divisione tra i democratici e le forze socialiste. Le inaugurazioni, fissate per i giorni 17 e 18 luglio 1904, difficilmente avrebbero potuto prescindere dalle tensioni che caratterizzavano il clima pre-elettorale in vista dell'appuntamento alle urne per il mese di novembre⁴⁵.

In particolare, gli organizzatori dell'evento vollero attribuire alle inaugurazioni del monumento a Garibaldi un carattere eminente-

43 ASCPT, Protocollo Generale, a. 1904, b. 54, fasc. 11, n. 193.

44 «L'Avvenire», IV, 29 maggio 1904, 22.

45 Per un'attenta analisi delle dinamiche politiche ed elettorali, si veda M. PIGNOTTI, *Dalla fine secolo all'età giolittiana*, in *Massoneria e società civile. Pistoia e la Val di Nievole dall'Unità al secondo dopoguerra*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 77-95.

mente popolare e non ufficiale, tale da escludere la presenza di ogni autorità dalla cerimonia. La decisione, era stata messa ai voti dall'assemblea nella quale erano riunite tutte le associazioni cittadine che facevano parte del comitato per il monumento. Le uniche voci discordanti provenivano dalla Società degli Ufficiali in congedo e dalla Fratellanza militare, e a poco valsero gli incontri tra i rappresentanti del comitato e la giunta liberale del sindaco Arturo Ganucci⁴⁶. Soltanto una successiva consultazione delle associazioni ammette di estendere l'invito alle celebrazioni a tutte le autorità che ricoprono cariche elettive («deputati, consiglieri comunali e provinciali e sindaci del circondario»)⁴⁷, fermo restando il forte disappunto da parte di sottoprefetto e sindaco.

Il programma della cerimonia inaugurale si sarebbe aperto con il corteo delle associazioni, al quale avrebbe fatto seguito il discorso inaugurale pronunciato dal deputato democratico Ettore Socci con l'illuminazione artistica della città come grande attrazione della serata. Ad ogni modo, gli organizzatori non mancano di rivendicare la paternità operaia dell'iniziativa che aveva reso possibile la realizzazione del monumento, alla cui cerimonia inaugurale viene invitato l'onorevole socialista Vittorio Lollini. Come ricordava il foglio socialista «L'Avvenire» con una evidente forzatura, ogni merito spettava al comitato d'operai che «raccolse soldo a soldo» la cifra necessaria al monumento⁴⁸. In un trafiletto polemico, lo stesso foglio sosteneva la scelta di escludere le autorità governative dalle celebrazioni e dava spiegazione del «carattere popolare» attribuito alla manifestazione:

Carattere popolare fu inteso nel senso che alla Festa potesse concorrere chiunque, dal Re al municipio, ai deputati, dal nobile al plebeo, dal ricco al povero, dal più alto borghese all'umile operaio. La parola popolo secondo il suo significato filologico, morale e politico, comprende tutti senza distinzione; e quando è invitato il popolo, chiunque ha diritto di intervenire⁴⁹.

46 «L'Avvenire», IV, 10 luglio 1904, 28.

47 *Ibidem*.

48 *Pistoia a Garibaldi*, «L'Avvenire», IV, 17 luglio 1904, 29.

49 *Ibidem*.

La medesima versione è ripetuta anche dal resto della stampa democratica e liberale, intenta a dare descrizione del carattere non ufficiale assunto dalle inaugurazioni, come d'altronde osservava anche il settimanale democratico «Il Popolo pistoiese»:

Il mancato invito delle autorità politiche e militari non è che la logica e scrupolosa osservanza d'una libera deliberazione di tutte le associazioni liberali pistoiesi, che formano il comitato dei festeggiamenti. [Tuttavia] è un pretesto bello e buono quello di dire, che senza inviti formali e speciali alle autorità civili e militari significa dimostrazione antimonarchica: neppure il più accanito e provocante questurino si sognerebbe di pensarlo⁵⁰

Ad ogni modo, durante l'inaugurazione del monumento a Garibaldi sembravano non essersi avverati i timori di chi paventava una manifestazione anticlericale, sebbene l'impressione più diffusa registrasse il carattere antimonarchico assunto dalla manifestazione. Come riferiva la stampa cattolica pistoiese:

Gli oratori della circostanza furono in generale abbastanza corretti [...] ma se la cerimonia non ebbe almeno esplicitamente uno spiccato carattere anticlericale, lo ebbe però antimonarchico⁵¹

Le polemiche attorno al monumento e alle sue inaugurazioni avrebbero continuato a dividere rappresentanti del comitato e amministrazione comunale anche in seguito, con scambi di reciproche accuse per l'esclusione delle autorità dalle cerimonie e per il protrarsi della vicenda giudiziaria tra scultore e comitato. Ad ogni modo, il monumento non si inserirà mai definitivamente all'interno delle cerimonie cittadine, mentre rimarrà un punto di riferimento per l'associazionismo operaio.

10. Pistoia. Il monumento ai Caduti

Pistoia non è ancora capoluogo quando nel 1925 celebra la memoria dei propri Caduti nella Grande Guerra, adeguandosi a quanto

50 «Il Popolo pistoiese», 16 luglio 1904, 29.

51 «La Difesa Religiosa e Sociale», IX, 23 luglio 1904, 30.

già avvenuto in diversi comuni della Val di Nievole e della montagna pistoiese.

L'iniziativa di un monumento era nata poco prima che Mussolini fosse nominato a capo del governo. Il fascismo pistoiese non rappresentava un fenomeno rilevante, nonostante l'adesione non trascurabile da parte di agrari e industriali, che per primi avevano appoggiato il movimento fascista per reprimere le agitazioni di braccianti e operai aderenti alle leghe rosse e a quelle bianche. L'ispirazione di un monumento ai Caduti della Grande Guerra nasce nell'ambiente reducistico che nel 1922 nomina un comitato cittadino. La presidenza, inizialmente affidata a Raffaello Baldi Papini, figura di rilievo del fascismo locale, viene fin da principio messa in discussione, a causa dei suoi scarsi meriti militari, e per questa ragione si procede al suo rapido rimpiazzo con Arturo Stanghellini⁵².

Non sono necessarie discussioni a stabilire che piazza Mazzini (l'antica piazza S. Francesco) sarà il luogo dove sorgerà il nuovo monumento. Tuttavia, dell'ampia piazza non viene scelta una collocazione precisa: opinione pubblica e comitato rimangono indecisi se debba essere il centro della piazza, o il sopraelevato *parterre* che le fa da sfondo, ad ospitare il monumento. L'indecisione è tale da condizionare anche l'andamento del concorso nazionale e da costringere la commissione artistica, composta da personalità non cittadine e di alto profilo, come Ugo Ojetti e lo scultore Domenico Trentacoste, a indirne un secondo⁵³. Dei ventitré bozzetti presentati dai concorrenti ed esposti nel palazzo del municipio, viene scelto quello del giovane scultore viterbese Silvio Canevari. La scultura, da realizzarsi in bronzo, nelle locali fonderie Capecchi, raffigurava un fante in ginocchio, nell'estremo sacrificio del proprio corpo a protezione della Vittoria, con evidente riferimento al glorioso episodio di difesa del fronte del Piave. Il bozzetto del monumento,

52 C. FRULLI, *Il monumento di Silvio Canevari ai Caduti di Pistoia*, «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 1992, pp. 72-83.

53 *Guida ai monumenti della memoria nel Comune di Pistoia* cit.; cfr. anche L. BRUNORI (a cura di), *Monumenti ai caduti. Pistoia e Provincia*, Firenze, Polistampa, 2014.

intitolato «Il sacrificio cosciente del soldato» o «Il fante caduto che difende la Vittoria», prevede la realizzazione di un basamento di marmo, a sua volta contenente dei bassorilievi raffiguranti «il soldato che va incontro alla gloria» e «la vita dell'avvenire»⁵⁴ (figg. 14-15).



Figure 14 e 15. *Silvio Canevari*, Monumento ai Caduti della Prima guerra mondiale, Pistoia, piazza San Francesco d'Assisi

11. Il monumento e la piazza

Ancora nel gennaio del 1925 comitato, artista e amministrazione comunale sono in trattativa per accordarsi sull'esatta collocazione del monumento. In realtà, piazza Mazzini (già piazza San Francesco) appare subito come il luogo naturale per la sua sistemazione, mentre l'incertezza permane soltanto su quale, della grande piazza, sia il punto migliore dove far sorgere il monumento.

Se fino al Medioevo, piazza S. Francesco occupava uno spazio marginale nella geografia urbana, in epoca moderna, questa si afferma progressivamente come il luogo più adatto allo svolgimento delle cerimonie pubbliche. Il grande prato antistante alla basilica di S.

⁵⁴ FRULLI, *Il monumento* cit.

Francesco era adibito alla celebrazioni delle feste patronali, durante le quali, sempre lì, si disputavano le corse dei cavalli.

A partire dall'occupazione francese, poi con la creazione del Regno d'Etruria, la piazza è oggetto di una vera e propria trasformazione sulla scorta delle idee introdotte dalla cultura rivoluzionaria.

Nel 1796, con il passaggio dell'armata francese, è sempre in piazza S. Francesco, per l'occasione adibita ad accampamento della milizia, che viene innalzato un albero della libertà e il nome della piazza mutato in Foro Nazionale⁵⁵. Con l'annessione della Toscana alla Francia, invece, l'onomastica della piazza subisce l'ennesima variazione, e viene intitolata in onore dell'imperatore Foro Bonaparte⁵⁶.

Per volontà del *Maire*, un ambizioso progetto, opera dell'architetto Rossi Melocchi, ne ridisegnava completamente l'assetto architettonico secondo un disegno che arricchiva il precedente impianto di nuovi edifici e decorazioni. Il progetto intendeva così restituire la piazza agli usi pubblici e farne il centro del culto civile, con la costruzione di un tempio alla memoria degli uomini virtuosi, secondo il modello del *Pantheon*.

Tuttavia, il grandioso progetto incontra notevoli difficoltà che ne ritardano la realizzazione: sospeso nel 1813, è cancellato definitivamente con la partenza dei francesi. Il progetto verrà poi ripreso e ridimensionato nel suo complesso, con il *Pantheon* concepito secondo linee più convenzionali e inserito all'interno del *parterre* sopraelevato sul fondo della piazza⁵⁷.

Nonostante lo stravolgimento del visionario progetto ideato da

55 G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio, Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia, Tip. Cino, 1853.

56 Il modello per questo tipo di costruzioni è rappresentato dal progetto del Foro Bonaparte a Milano, opera dell'architetto Giovanni Antonio Antolini, cfr. *Il Foro Bonaparte: un'utopia giacobina a Milano*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Ricci, 1989.

57 A. ANDREINI, *L'urbanizzazione, dalla comunità civica al Comune, 1777-1865*, in *Storia di Pistoia* cit., pp. 117-138.

Rossi Melocchi, la piazza, i cui lavori termineranno nel 1827, conservava una serie di elementi – la basilica cristiana, il *pantheon*, la tradizione di luogo di ritrovo, sede dei divertimenti cittadini, nonché le ampie dimensioni – che le conferivano quel carattere di sacralità necessario a farne il centro dei rituali civili della nazione⁵⁸.

Questo insieme di significati era ben presente al momento in cui la piazza, nel frattempo intitolata a Mazzini nel 1893, appare la località «che sembra fatta a posta per il monumento ai Caduti pistoiesi, per il significato altissimo che essa ha, [dove] un soffio di passata ma indimenticabile gloria aleggia colà, per riti e cerimonie avvenutevi»⁵⁹.

L'argomentazione della piazza come spazio cittadino del culto civile viene ripresa per sciogliere le riserve dello scultore viterbese Canevari, ancora indeciso quale punto della stessa fosse il migliore per far sorgere il monumento ai caduti. Negli anni dell'Italia liberale, infatti, la piazza in questione, che fa da sfondo a tutte le feste, diviene il centro delle cerimonie laiche cittadine e in particolare dei rituali funebri che si collocano all'origine del culto della patria. La celebrazione dei martiri per la patria, come le commemorazioni dei Caduti a Curtatone e Montanara (ogni 29 maggio), le onoranze funebri ai grandi uomini (re Vittorio Emanuele e Giuseppe Garibaldi), più tardi, il primo anniversario della vittoria della Grande Guerra (nel novembre del 1919), sono le liturgie di una religione civile che hanno per sfondo quella stessa piazza dove in epoca preunitaria si svolgevano le feste e i pubblici divertimenti.

La scelta dello scultore Canevari di collocare il monumento ai Caduti al centro della piazza mette fine al dibattito che contrapponeva i sostenitori di questa ipotesi a chi preferiva la sistemazione dell'opera in posizione più defilata, verso il *parterre*, in modo da non alterare la scenografia originale⁶⁰.

58 G.L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse: simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologna, il Mulino, 1975.

59 *Per il monumento ai Caduti Pistoiesi*, «Il Popolo pistoiese», 3 gennaio 1925, n. 1.

60 ANDREINI, *L'urbanizzazione della comunità* cit.

12. Le inaugurazioni

La data dell'inaugurazione del monumento ai Caduti, inizialmente prevista per il mese di maggio, viene differita a ottobre, quando sarà il re Vittorio Emanuele III a officiare la cerimonia. Contemporaneamente alla notizia della presenza del sovrano, a Pistoia prende rapidamente corpo l'ipotesi di una esposizione dell'industria e dell'artigianato locali nella quale mettere in mostra le principali produzioni cittadine e del circondario.

Tuttavia, più che un'eccezione, la sovrapposizione di «manifestazioni di massa», come in questo caso l'esposizione, a cerimonie di carattere periodico, come le commemorazioni, rappresentava una modalità tutt'altro che infrequente durante il fascismo⁶¹. Nel caso specifico, poi, le pratiche espositive si configurano come modello di auto-rappresentazione della società, che si afferma fin da metà Ottocento con modalità e linguaggi sempre più standardizzati, secondo una scala di grandezza variabile, che va dalle piccole esposizioni urbane, alle maestose esposizioni universali⁶².

Se l'esposizione, però, si presentava come evento collaterale rispetto all'inaugurazione, allo stesso tempo essa partecipava della medesima liturgia politica rappresentata dalla cerimonia d'inaugurazione, in un certo modo integrandone il quadro dei riferimenti simbolici. Nelle intenzioni degli organizzatori, l'esposizione, che apre ufficialmente nei locali dell'ex Convento da Sala alcuni giorni prima del monumento, avrebbe dovuto rappresentare «la ghirlanda del lavoro» metaforicamente posta a decorazione della cerimonia per i Caduti⁶³. L'inaugurazione del monumento, invece, avviene il 25 ottobre alla

61 E. GENTILE, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma, Laterza, 2003, pp. 151 e ss.

62 Per un inquadramento teorico delle pratiche espositive cfr. A.C.T. GEPPERT, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin-de-siècle*, «Memoria e Ricerca», gennaio-aprile 2003, 12 e ID., *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000*, *ivi*, settembre-dicembre 2004, 17, pp. 7-18.

63 P. BUONGIOVANNI, *Pistoia artistica e industriale. A ricordo della mostra circosidariale pistoiese e della inaugurazione del monumento ai pistoiesi Caduti per la patria*, numero unico, 31 dicembre 1925, Pistoia, Tip. Pacinotti, 1925.

presenza del sovrano, attorno alla cui figura ruota l'intera cerimonia, lungo un percorso che si snoda tra la stazione, l'esposizione circondariale e la piazza dove sorge il monumento. Il tutto si svolge in un breve arco temporale: non trascorrono neppure tre ore tra l'arrivo e la partenza del Re. Le narrazioni della visita di Vittorio Emanuele raccontano un copione simile a quello di altre inaugurazioni, scandite dall'arrivo del sovrano a bordo del treno speciale, dal corteo di macchine che dalla stazione si snoda lungo l'itinerario cittadino, e dalla cerimonia d'inaugurazione, che solitamente costituisce il momento culminante prima della partenza. Prima di partire, però, Vittorio Emanuele rende visita alla mostra circondariale, dove si verifica una circostanza che sembra arricchire il quadro di significato all'interno del quale si svolgono le inaugurazioni:

Un operaio pistoiese, certo Giuseppe Benedetti, si avvicina all'augusto sovrano e gli porge un bel mazzo di garofani bianchi e rossi che col verde delle foglie formavano i colori della bandiera nazionale. Tale dono, semplice ma avente un alto significato di omaggio e di devozione, stava a testimoniare un ricordo graditissimo per il Benedetti, quello cioè di essere egli stato soldato a Roma, nel 3° reggimento fanteria, 1° compagnia, ai tempi in cui detta compagnia era comandata da S. M. il Re Vittorio Emanuele III, allora principe di Napoli e semplice capitano⁶⁴.

Il contesto commemorativo, fortemente permeato da elementi come il culto dei Caduti e il sacrificio di sé, che entrano a far parte stabilmente del discorso sulla morte per la patria, si arricchisce di ulteriori significati veicolati dall'esposizione circondariale⁶⁵. L'esposizione circondariale dell'industria e dell'arte, non esaurisce la sua funzione come autorappresentazione sociale e della città, ma partecipa alla liturgia che si svolge attorno alla celebrazione dei Caduti. A tale proposito, risulta emblematico l'episodio dell'incon-

64 «L'Azione», IV, 31 ottobre 1925, 43 e *Alla presenza del Re Pistoia glorifica i Caduti per la patria*, «L'Alfiere», III, 25 ottobre 1925, 43.

65 *La morte per la patria: la celebrazione dei Caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di O. Janz, L. Klinkhammer, Roma, Donzelli, 2008.

tro tra l'operaio e re Vittorio Emanuele, richiamato poco sopra, che contribuiva a popolarizzare la figura del sovrano (rievocato nei panni di «semplice capitano») e a celebrare la centralità dell'elemento monarchico nell'identità nazionale, nel momento di maggiore crisi di consenso attorno al fascismo a seguito dell'assassinio del deputato Matteotti avvenuto pochi mesi prima.

Memorie di pietra: monumenti a Siena e Grosseto fra Risorgimento e Grande Guerra

Valeria Galimi

1. Introduzione

L'itinerario che ci conduce fra i momenti e le tracce dei 'monumenti in piazza' nelle due province della Toscana meridionale, Siena e Grosseto, mostra – accanto ai segni del passato medievale di straordinaria importanza – che gli interventi avvenuti in epoca più recente sono numerosi e di un certo rilievo. In particolare al centro di queste pagine si trovano alcuni monumenti commemorativi – realizzati fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, dedicati a protagonisti del Risorgimento e alla Grande Guerra. Certamente si tratta di un periodo che segna una profonda trasformazione del tessuto urbano a Siena, nell'area della città compresa fra piazza Matteotti-La Lizza e San Prospero, ovvero la principale 'piazza' e arteria della città moderna¹, a cui si aggiungeranno poi la creazione della nuova stazione ferroviaria e il riassetto in epoca fascista del quartiere Salicotto, e con la nascita di nuovi settori². Qui, in particolare alla Lizza, si raccolgono e si collocano i monumenti più significativi fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del fascismo. Si iscrivono nel solco della tradizione risorgimentale, da una parte, con la statua equestre di Giuseppe Garibaldi, mentre per il periodo successivo si distingue

1 Sulla risistemazione della Lizza, cfr. C. NEPI, *Uno spazio per la città. Storia, trasformazioni, uso dell'area della Lizza di Siena*, Siena, s.d. Si veda anche A. FIORINI, *Siena. Immagini, testimonianze e miti nei toponimi della città*, Siena, Albasia, 1996, pp. 58-69.

2 Cit. in *Trekking urbano. Le vie della memoria nel Novecento senese fra storia e letteratura*, Siena, Tipografia senese/Regione Toscana, 2014, p. 20.

una costruzione peculiare, l'asilo-monumento ai caduti dalla Prima guerra mondiale, avviata dal 1919, con l'intenzione di ricordare i morti in guerra, «per il tramite di un'iniziativa sociale rivolta a migliorare concretamente l'esistenza dei bambini poveri»³.

Al contrario a Grosseto è – com'è noto – in epoca fascista che si compiono le maggiori trasformazioni dell'assetto urbanistico⁴. Anche nel capoluogo della Maremma i monumenti commemorativi s'iscrivono nella tradizione: viene realizzata una statua di Garibaldi e si costruisce un Parco della Rimembranza per i Caduti della Grande Guerra, dove viene posto un obelisco dedicato al Milite Ignoto, ma non sembrano essere segni memoriali così centrali nel tessuto urbano.

Utile premessa a questo itinerario – che senz'altro presenta scelte soggettive e lacune - può essere ricordare che riflettere sulla monumentalità pubblica è operazione opportuna perché ci consente di comprendere come si è costruito e strutturato il sentimento nazionale intorno alle grandi esperienze collettive⁵. Ormai una storiografia che ha raggiunto risultati consolidati – sia in Italia che a livello internazionale – ha approfondito il ruolo della memoria pubblica per creare il culto laico della Nazione. Intorno al Risorgimento gli studi – dai primi lavori di Bruno Tobia e di Umberto Levrà⁶ - han-

3 L. VIGNI, *Fra memoria dei caduti e celebrazione della guerra*, in N. Labanca (a cura di), *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Milano, Unicopli, 2010, p. 119.

4 Cfr. fra l'altro G.F. ELIA, *Città malgrado. Profilo dello sviluppo urbano*, in S. Neri Serneri-L. Rocchi (a cura di), *Società locale e sviluppo locale. Grosseto e il suo territorio*, Roma, Carocci, 2003.

5 M. Baioni-F. Conti-M. Ridolfi (a cura di), *Celebrare la nazione. Grandi anniversari e memorie pubbliche nell'Italia contemporanea*, Milano, Silvana editoriale, 2012.

6 B. TOBIA, *Una patria per gli Italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita, 1870-1900*, Roma-Bari, Laterza, 1991; U. LEVRÀ, *Fare gli Italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1992. Si veda anche C. BRICE, *La monumentalità pubblica. Quale ricezione per il discorso politico nazionale nell'Italia di fine Ottocento?*, in P. FINELLI-G.L. FRUCI-V. GALIMI, *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso pubblico in Europa fra*

no ricostruito in dettaglio il ruolo di ampio ventaglio di *media* che contribuiscono insieme ai «libri di storia letti da pochi»⁷ a costruire questa memoria dai «padiglioni risorgimentali nelle esposizioni, alle commemorazioni, agli anniversari, alle ricorrenze centenarie o cinquantenarie, ai concorsi a premi per la divulgazione per l'infanzia, ai discorsi, alle macchine pirotecniche, alle passeggiate musicali, alle fiaccolate e luminarie, all'arredo urbano, all'iconografia, ai busti nei giardini, alle lapidi, alla toponomastica cittadina, ai diorami di battaglie, all'editoria scolastica e divulgativa, alle adunate e pellegrinaggi patriottici»⁸.

In questo quadro, la monumentalità pubblica ha assunto per un certo periodo un vero e proprio carattere di 'statuomania', che ha riguardato segnatamente i membri della famiglia Savoia⁹. Come ha ricostruito Catherine Brice su circa 500 monumenti recensiti fra il 1861 e il 1911¹⁰ (solo una piccola parte della produzione complessiva), 78 onorano la Casa Savoia: 54 sono dedicati a Vittorio Emanuele, 20 a Umberto I, tre a Carlo Alberto e uno solo alla regina Margherita. La statua in piazza infatti è di genere maschile e assume sembianze guerriere, spesso rappresentato con uniforme e a cavallo. Il secondo personaggio più rappresentato della monumentalità italiana - continua sempre la Brice nel suo censimento - è Giuseppe

Otto e Novecento, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 112-123.

7 LEVRA, *Fare gli Italiani* cit., p. VIII.

8 *Ivi*, pp. VIII-IX.

9 M. AGULHON, *La «statuomanie» et l'histoire*, «Ethnologie française», VIII, 1978, 1, pp. 143-172, ripubbl. in ID., *Histoire vagabonde*, vol. I, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 137-185. F. POLI-M. CORGNATI-G. L. MELLINI, *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia, 1800-1900*, Catalogo della mostra, Torino, s.e., 1990; TOBIA, *Una patria per gli Italiani* cit.; G.L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimento di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologna, il Mulino, 1975; I. PORCIANI, *Stato, statue, simboli: i monumenti nazionali a Garibaldi e a Minghetti del 1895*, «Storia, Amministrazione, Costituzione», I, 1993, pp. 212-242.

10 Cfr. C. BRICE, *La monarchie italienne et la construction de l'identité nationale, 1861-1911*, Paris, Thèse d'État, Institut d'Études Politiques, 2004.

Garibaldi con 38 monumenti rilevati. «Il resto delle statue onora personalità locali, come Cicerone ad Arpino o Bellini a Catania, con qualche personaggio di portata nazionale come Dante, al quale sono dedicate cinque statue, di cui una a Napoli e una a Firenze»¹¹, chiosa l'autrice a conclusione della sua rilevazione, sottolineando che la «statuaria ci offre anche degli indizi riguardanti questo bilanciamento fra identità locale e identità nazionale»¹².

Una forte discontinuità presenta invece la monumentalità pubblica relativa alle commemorazioni della Prima guerra mondiale, che si concentrano sul culto dei caduti. I morti in guerra – anche per il loro numero elevato nella prima guerra totale del Novecento – furono al centro di un processo di rielaborazione collettiva; non solo quindi per decisione, ma anche per iniziativa delle famiglie e delle strette cerchie di amici e parenti, sorsero non solo occasioni commemorative, ma anche monumenti, al fine di rinsaldare il patriottismo e aiutare a rielaborare il lutto. Il 'culto dei morti' legato alla Prima guerra mondiale assume però una connotazione impersonale e astratta, prende a modello il monumento al Milite Ignoto, diffuso in tutta Europa all'indomani della conclusione del conflitto, a simboleggiare, attraverso i resti di un militare morto in guerra che non è possibile identificare, il totale dei soldati non identificati caduti in battaglia. Allo stesso modo, la scelta – compiuta nei primi anni del fascismo – di diffondere nel paese i 'parchi' e i 'viali' della Rimembranza, sempre in onore dei caduti – risponde all'esigenza di costruire uno *spazio collettivo* che più che elaborare il lutto serva per accettare la guerra patriottica¹³.

11 Si veda anche BRICE, *La monumentalità pubblica* cit., p. 116.

12 *Ibidem*.

13 Per un inquadramento generale M. ISNENGI, *La Grande Guerra*, in Id. (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, III, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 273-309; O. Janz-L. Klinkhammer (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008; P. DOGLIANI, *Les monuments aux morts de la Grande Guerre en Italie*, «Guerres mondiales et conflits contemporains», 167, luglio 1992, pp. 87-94; A. BECKER, *Les monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Éditions Errance, 1998.

2. Il monumento equestre a Garibaldi e l'area della Lizza a Siena

Denominata la Lizza dall'epoca medievale, prendendo il nome dalle esercitazioni equestri che vi si svolgevano, nel Cinquecento l'area divenne dapprima sede di una fortezza costruita dagli Spagnoli – poi distrutta nel 1552 – e in seguito per iniziativa dei Medici fu scelta per l'edificazione di una fortezza dedicata a Santa Barbara. In epoca leopoldina la Lizza venne adibita al passeggio, sia a piedi che in carrozza. In quest'epoca una parte si trasformò in giardino, che venne ampliato e abbellito nel 1872.

Negli ultimi anni dell'Ottocento ragione precipua per la ristrutturazione dell'area della Lizza fu il monumento equestre dedicato a Giuseppe Garibaldi. Si volle infatti porgere un omaggio alla presenza di Garibaldi in terra di Siena, di passaggio due volte, da combattente durante la fuga da Roma nel 1849 e da politico nel 1867. Numerose sono difatti le tracce memoriali che ricordano la presenza dell'*eroe* a Siena e provincia, attraverso targhe, lapidi, cimeli, ritratti, epigrafi¹⁴.

Qualche giorno dopo la morte di Garibaldi, il 2 giugno 1882, il Consiglio comunale senese decise di erigere una statua in suo onore. La posa della prima pietra giunse dopo una lunga e complessa realizzazione, che seguì la decisione presa dal Consiglio comunale, dalla Società dei volontari e della Fratellanza militare di avviare la costruzione della statua, dando così vita a numerose discussioni e polemiche, sia all'interno del comitato promotore, sia con la cittadinanza, segnatamente in relazione alla sua collocazione rispetto ai giardini pubblici della Lizza. Anche l'assegnazione dell'opera allo

Cfr. V. VIDOTTO, B. TOBIA et alii (a cura di), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Roma, Nuova Argos, 1998; Labanca (a cura di), *Pietre di guerra* cit. Per uno sguardo comparato S. AUDOIN-ROUZEAU, *Monuments aux morts, commémorations et deuil personnel après la Grande Guerre*, in *La Grande Guerre en France, en Allemagne et en Italie*, «Mélanges de l'École française de Rome», 2000, pp. 529-547.

14 L. Oliveto (a cura di), *Qui sostò l'eroe. Garibaldi in terra di Siena*, Siena, 2007, in part. ID., *L'epopea senese di Garibaldi*, pp. 13-50.

scultore Raffaele Romanelli, che aveva già realizzato il monumento ai caduti di Curtatone e Montanara (del 1893), posta nell'atrio dell'Università (oggi sede del rettorato dell'ateneo) fu una decisione né rapida né semplice. Il monumento equestre si aggiungeva quindi a un altro ricordo di Garibaldi, sito nel Palazzo Pubblico, dal titolo *L'incontro di Teano*, dipinto dal pittore Pietro Aldi¹⁵.

Secondo la relazione del *Comitato per il Monumento a Garibaldi*, furono presi in esame quindici bozzetti¹⁶. Di questi, sei furono considerati validi per una seconda selezione. Venne pertanto bandito un nuovo concorso fra i sei artisti con l'incarico di consegnare entro quattro mesi di tempo un nuovo progetto secondo le dettagliate critiche e commenti svolti ai bozzetti presentati.

La commissione, dopo essersi rallegrata del «progresso fatto in questi ultimi anni dalla scultura monumentale», dal momento che «chi confrontasse i disegni adunati a Siena a molti che furono esposti, e alcuni anche eseguiti, in un tempo non lontano, dovrebbe accorgersi che, almeno nella parte tecnica un miglioramento è innegabile, e se la concezione generale è manchevole, se non spira dentro un soffio di un'alta idealità, che giunga a fondere il monumento e la statua, non che gli atteggiamenti di essa in armonia di linee semplici e potenti, nondimeno sarebbe ingiusto – come abbiamo potuto constatare in questo concorso senese – dire che non si vada migliorando»¹⁷. La decisione, nondimeno, fu ardua, proprio per la necessità di collocare una statua moderna in un'area urbana così centrale, inevitabilmente a confronto con le opere d'arte di enorme pregio presenti in città. Si precisava pertanto che si trattava di scelta

Non facile soprattutto perché ben ardua cosa è il proporre anche soltanto un nuovo monumento per Siena. Così solenni e grandi

15 M. PAOLINI, *Pietro Aldi. Le immagini del Risorgimento*, in L. Niccolai (a cura di), *La Maremma nel Risorgimento. La memoria del territorio*, Arcidosso, Effegi, 2011, pp. 125-131.

16 *Relazione della commissione giudicatrice del concorso, resa esecutoria dalla Giunta del comitato e dalla Giunta municipale, con deliberazione del dì 21 maggio 1891*, Siena, Tip. Nava, 1891.

17 *Ivi*, p. 5.

sono le opere della più squisita e duratura arte nostra, che il metterne, fra tante altre gloriosamente antiche, una moderna può somigliare consiglio imprudente piuttostoché affetto meditato, e la città, per la meravigliosa conservazione delle sue tradizioni artistiche, costituisce tale ambiente, che l'apporvi cosa men degna potrebbe essere peggio che una superferazione, una stonazione deplorabile. Grave dunque l'ufficio di scegliere, date le condizioni speciali del luogo pel quale la scelta doveva essere fatta¹⁸.

Prevalse quindi la proposta di Raffaele Romanelli (Firenze, 1856-1928), prolifico scultore in Italia e all'estero, autore del già citato gruppo scultoreo in bronzo del monumento dedicato agli studenti caduti a Curtatone e Montanara (1893) e che progetterà nel 1900 il monumento a Carlo Alberto, posto nei giardini del Quirinale. Già nella prima versione proposta, la commissione, pur avendo espresso qualche riserva sulla riuscita della figura di Garibaldi, che sembrava non «conservare quei caratteri di dignità» necessari, non mancava di sottolineare che «per l'armonia della figura generale, per l'accurata esecuzione, e più ancora per la figura dell'Eroe ritratto in modo superiore ad ogni altro, è meritevole di molta lode: come pure le generali proporzioni il bozzetto d'insieme»¹⁹.

Il 20 settembre 1896 avvenne la cerimonia d'inaugurazione del monumento equestre a Garibaldi, posta al centro della piazza della Lizza. Alla cerimonia d'inaugurazione, come testimonia il fitto carteggio di preparazione delle «grandi feste per l'inaugurazione del monumento a Garibaldi» - come recitava il manifestino - presero parte le autorità della città, alcune società di mutuo soccorso, le logge massoniche, ma «non le contrade in forma ufficiale perché l'Arcivescovo di Siena le aveva invitate e non partecipare all'iniziativa»²⁰. Venne anche organizzato un palio straordinario che si svolse il 23 settembre, vinto dall'Istrice.

A Garibaldi i Senesi, così recitava la targa, posta sul pesante basamento in pietra, ove sono presenti due bassorilievi bronzei, in cui

18 *Ivi*, p. 5.

19 *Ivi*, p. 6.

20 OLIVETO, *L'epopea senese di Garibaldi*, *ivi*, p. 29.

vengono raffigurate le imprese di Garibaldi in Uruguay e dieci corone di alloro, ciascuna legata a un'impresa in cui fu protagonista (fra le quali Solferino, Calatafimi, Volturno, Bezzeca e Digione) (figg. 1 e 2). Alla cerimonia d'inaugurazione si mostrò pertanto allo sguardo dei senesi una statua in bronzo, dal peso di 120 tonnellate, raffigurante l'eroe dei due mondi a cavallo. Disposta verso est, il volto di Garibaldi era rivolto verso sud, in direzione di Roma.



Figura 1. Statua equestre di Garibaldi, Siena, 1896



Figura 2. La Lizza, Siena, cartolina s.d.

3. L'Asilo-monumento a Siena e la memoria della Grande Guerra

Tre furono le iniziative intraprese dal Comune di Siena per celebrare la memoria dei caduti della Prima Guerra mondiale²¹. Una statua all'interno del cimitero della Misericordia, di Giulio Bianconi, inaugurata nel novembre 1920; il Parco delle Rimembranze sotto i bastioni della Fortezza di Santa Barbara, e la costruzione di un monumento atipico sempre nell'area della Lizza, ovvero l'Asilo-monumento ai caduti della Grande Guerra, ancora oggi in funzione come scuola materna. Tale costruzione coincise con il primo periodo dell'avvento del fascismo, e risentì di lunghe discussioni all'interno dei gruppi politici cittadini²². Come ricorda un cippo, il monumento è sito nell'area in cui un tempo sorgeva la Fortezza degli Spagnoli voluta dall'imperatore Carlo V, che poi venne distrutta dai Senesi nell'agosto 1552.

Già nel 1919, infatti, in seno al Consiglio comunale gli orientamenti erano stati quelli di avviare la costruzione di un monumento ai caduti. Due erano le opzioni in campo: o costruire un parco della rimembranza, o il monumento effettivamente realizzato, dedicato all'infanzia. Intorno alla prima ipotesi si era formato un Comitato, presieduto dal commissario prefettizio Andreoli, che aveva indicato come luogo della possibile ubicazione del nuovo monumento alcuni spazi vicino alla Fortezza medicea, considerati però non adatti «a

21 La storiografia sul tema è assai vasta: ci limitiamo a rinviare ai testi di riferimento di G.L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 2008 e J. WINTER, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Bologna, il Mulino, 1998; ID., *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th Century*, New Haven, Yale University Press, 2006. È stato da poco avviato un progetto per il censimento dei monumento ai caduti della Prima guerra mondiale, per iniziativa de *Il comitato tecnico scientifico per la tutela del patrimonio storico della Prima guerra Mondiale*, organismo consultivo del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo.

22 Sul clima dei primi anni del fascismo senese si veda D. Pasquinucci (a cura di), *Società e politica a Siena nella transizione verso il fascismo, 1918-1926*, Siena, Nuova immagine, 1995.

ricordare a noi e ai posteri il sacrificio dei nostri eroici morti gloriosi»: infatti gli alberi del parco avrebbero nascosto «la snella sagoma della fortezza proprio in S. Prospero dove essa ha il suo magnifico ampio respiro architettonico, quando poi nella lontananza tali boschetti, assumendo l'aspetto di due grossolane macchie verdi ne deturperebbero anche la suggestiva armonia cromatica»²³. Anche la Sovrintendenza si era opposta a questa ipotesi, così come l'Associazione degli Amici dei Monumenti, il cui animatore, Fabio Bargagli Petrucci, sarebbe divenuto podestà di Siena dal 1926 al 1936 (mentre il padre, il conte Pandolfo, era membro del Comitato)²⁴.

La scelta di non collocare il parco della Rimembranza in quell'area trovò il sostegno di molti; venne così di fatto a cadere il progetto di fare un intervento urbanistico volto alla riqualificazione dell'area antistante la Fortezza attraverso nuovi alberi, un modo anche per osteggiare l'attività del commissario prefettizio e per esprimere dissenso, presente in alcuni settori del fascismo senese. Mentre l'ipotesi del parco della Rimembranza perdeva terreno, acquistava forza quella di costruire una scuola per bambini del quartiere di Camollia, che unisse le funzioni di monumento per i caduti della Grande Guerra, ma anche di scuola per l'infanzia, di cui la città aveva bisogno vista la scarsa presenza di asili. Nell'aprile del 1919 si costituì un Comitato Pro Asilo-monumento – diretto da Adele Partini Sarrocchi - che si occupò essenzialmente di avviare una sottoscrizione fra i cittadini²⁵.

Il progetto e la direzione dei lavori furono affidati all'architetto Vittorio Mariani, che già in precedenza aveva firmato il progetto del Palazzo Postelegrafonico e della sede della Camera di Commercio,

23 «Nuovo Giornale», marzo 1923.

24 S. BATTENTE, *Dalla periferia al centro: la classe dirigente a Siena tra nazionalismo e fascismo*, in P. Corner-V. Galimi (a cura di), *Il fascismo in provincia. Articolazione e gestione del potere fra centro e periferia*, Roma, Viella, 2014, pp. 169-181. ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI SIENA (d'ora in poi AscSi), Archivio postunitario, Carteggio X.B., cat. I, b. 56, Verbale del Comitato per il parco della Rimembranza, riunione del 23 marzo 1923.

25 Si può vedere l'elenco dei donatori in ASCSi, Archivio post-unitario, Carteggio X.B., Costruzione monumento Asilo, Documenti e foto, 32, *Rubrica oblatori*.

andata distrutta negli anni Cinquanta²⁶. Nato 1859 a Siena (dove morì nel 1946)²⁷, si formò all'Istituto d'Arte, poi trasferitosi a Roma negli anni Ottanta, iniziò una fruttuosa collaborazione con Giuseppe Partini. Ritornato a Siena nel 1894 avviò un'intensa attività di architetto e urbanista. Ottenuta la vittoria del concorso per il Palazzo Postelegrafonico di Siena nel 1908, insieme con Partini contribuì a lasciare un segno nel tessuto architettonico e urbano della città attraverso la progettazione di edifici pubblici e privati, e anche giardini e passeggi. Va anche ricordata la sua esperienza di amministratore, in qualità di membro del Consiglio comunale (dal 1902 al 1906) prima, e poi ricoprendo l'incarico di assessore ai lavori pubblici²⁸.

Come ha ricostruito Laura Vigni

l'elaborazione progettuale del Mariani avviene per fasi [...]. In un primo momento (marzo 1921) il nuovo edificio, asilo, anzi scuola all'aperto, viene pensato per un'area annessa al convitto Tolomei. In seguito (giugno 1921) viene presentato al Comune un progetto variato, destinato ad un'area presso il teatro della Lizza e per il quale viene redatta una seconda serie di disegni. Nell'ottobre 1921 si redigono i disegni del progetto in forma definitiva, apportando però una serie di modifiche di carattere linguistico e stilistico, per assecondare le richieste della Commissione edilizia di un *carattere di stile senese*²⁹.

Il progetto definitivo comportava quindi la realizzazione di un edificio con due facciate, una verso La Lizza, caratterizzata da una loggia monumentale sorretta da colonne ioniche (figg. 3-4),

26 M.A. ROVIDA-L. VIGNI, *Vittorio Mariani. Architetto e urbanista, 1859-1946. Cultura urbana e architettonica fra Siena e l'Europa*, Firenze, Polistampa, 2010.

27 Per un profilo di Mariani si veda M.A. ROVIDA, *Fra aspirazioni culturali e committenze: Vittorio Mariani e l'«architettura interprete dei costumi sociali»*, *ivi*, pp. 19-49.

28 L. VIGNI, *Vittorio Mariani nel Consiglio comunale di Siena: professione, amministrazione e politica a confronto*, *ivi*, pp. 51-70.

29 Scheda su *Asilo-Monumento - Siena*, in ROVIDA-VIGNI, *Vittorio Mariani. Architetto e urbanista cit.*, p. 211.

e l'altra rivolta verso il giardino, dotata di una scala con balaustre. All'interno dell'edificio si trova la sala dei Ricordi, dove sono presenti otto lapidi di marmo che riportano oltre 500 nomi di caduti nel corso della Prima guerra mondiale (dopo la Liberazione sono state aggiunte due targhe commemorative dei caduti del secondo conflitto mondiale).



Figura 3. Asilo-monumento, Siena, 1924, cartolina per sottoscrizione (ASCSI)



Figura 4. Asilo-monumento, Siena, 1924

Lungo e laborioso fu l'avvio dei lavori, che iniziarono ufficialmente nel luglio del 1922. In occasione della posa della prima pietra, alla presenza del principe ereditario Umberto di Savoia, la pergamena commemorativa riportava che Siena aveva come obiettivo quello di

Onorare degnamente, meglio che con il nudo marmo, la memoria di quanti nella guerra liberatrice dettero per l'Italia la vita, augurando che i figli del popolo, crescendovi per la salubre amenità del sito, sani e forti, per la paziente virtù delle educatrici, onesti e buoni, perpetuino in secoli di concordia e di pace il frutto del sacrificio magnanimo dei padri e degli avi³⁰.

Dopo due anni, il 28 settembre 1924, l'edificio poté essere inaugurato, con una cerimonia solenne alla presenza del re Vittorio Emanuele III. In occasione dell'inaugurazione, Piero Calamandrei, allora giovane giurista e docente nell'ateneo senese, pronunciò la prolusione *Asilo dedicato alla memoria dei concittadini caduti in guerra*³¹.

Calamandrei insistette in particolar modo sulla destinazione del monumento, ovvero quella di essere un asilo per l'infanzia,

Nessun monumento più fedele e più pio per i morti in guerra di questa dimora di bimbi dedicata alla loro memoria. Se dai loro solitari camposanti alpini gli spiriti dei caduti per la Patria tornano ancora a visitare i focolari che la loro morte salvò dall'invasore, nessuna onoranza riuscirà a dir loro la devozione dei superstiti quanto la serena pace di questo asilo, nel quale essi non troveranno le clamorose adunate che turano la raccolta umiltà della morte o le vuote declamatorie dei retori

30 Menzionato in *Trekking urbano* cit., p. 20. Si veda anche ASCSi, Archivio post-unitario, Carteggio X.B., Costruzione monumento Asilo, Documenti e foto, 32.

31 Cfr. *Monumento Asilo in memoria dei concittadini caduti in guerra. Numero unico. Ricordo dell'inaugurazione* (Siena, 28 settembre 24), a stampa, che riproduce alcune poesie, scritti occasionali, foto e ricordi, compreso il discorso di Calamandrei. Cfr. anche S. Calamandrei (a cura di), *I linguaggi della memoria. Piero Calamandrei e la memoria della Grande Guerra e della Resistenza*, Moltepulciano, Le Balze, 2007.

che lasciarono ad altri il morire in silenzio, ma i cori giulivi dei bimbi che cantano il girotondo e non sanno ancora quante lacrime e quanto sangue hanno dato i morti per creare la felicità di quelli che sono restati.

Si leggeva così nel Numero unico pubblicato in occasione dell'inaugurazione del monumento-asilo e si proseguiva mettendo l'infanzia al centro della speranza del futuro: «In questo lembo luminoso intravisto dai morenti spuntano, come fiori profilati sul cielo dell'alba, i bimbi ignari, quelli che nascono ora, quelli che nasceranno domani: quelli che non respirarono l'avvelenato odor delle stragi e dai quali forse prenderà inizio un secolo in cui la bontà sarà più onorata della forza». È in nome del futuro dei figli che i padri poterono trovare conforto prima di cadere in combattimento; e ancora i figli furono l'ultima immagine che i padri ebbero dinanzi agli occhi prima di morire:

Nella notte dell'ultimo assalto i padri che erano partiti per non tornar più, credettero, un istante prima di morire, di carezzar teneramente le teste ricciute dei loro bambini. Le più dolci parole dell'amore paterno tornarono in cuore a quei morituri, tra l'infuriar delle granate; deliranti nell'ospedaletto da campo i martoriati videro, nella febbre, rosee manine sporgere da bianche culle, come per dare l'addio al babbo che doveva partire.

E Calamandrei concludeva con queste parole: «La guerra fu vinta per i bimbi lasciati a casa: i bimbi, che saranno l'Italia di domani, intenderanno ciò che speravano i morti»³².

Come ulteriore intervento legato alla memoria della guerra – sempre nell'area della Lizza - nella parte opposta all'Asilo-monumento, nell'aprile 1930 venne inaugurata la Casa del Mutilato, come ultima traccia della memoria della Grande Guerra in città, un edificio che divenne sede della sezione locale «Mutilati e Invalidi», che ancora oggi ricopre questa funzione, ospitando altre associazioni, quale l'Anpi.

32 *Ivi*, pp. 124-135.

4. Memorie risorgimentali e parchi della rimembranza a Grosseto

Le tracce della memoria dell'esperienza del Risorgimento in Maremma sono molteplici e ancora vivide; numerose lapidi, targhe, ritratti ricordano la sosta di Giuseppe Garibaldi a Talamone, a Orbetello e a Santo Stefano³³. Nondimeno, non sembra che tale presenza abbia trovato un pari riscontro nella monumentalistica pubblica.



Figura 5. Monumento a Canapone, Grosseto, 1846

Nella città di Grosseto – come nel caso di Siena – si trovano due tipologie di monumenti che sono rappresentative delle forme monumentali più diffuse, quella della statua a Garibaldi, per ricordare l'eroe del Risorgimento e quella del Parco della rimembranza, per onorare i caduti della Prima guerra mondiale. Nondimeno, nono-

33 I. Terramocia (a cura di), *Garibaldi e garibaldini in Maremma. A Talamone, Orbetello e Porto Santo Stefano*, Arcidosso, Effigi, 2011 e anche Niccolai (a cura di), *La Maremma nel Risorgimento* cit., in part. ID., *La maremma nel Risorgimento. La memoria del territorio: fotogrammi*, *ivi*.

stante questa presenza, sono altre espressioni di monumentalità pubblica a caratterizzare in modo più significativo l'area urbana.

Infatti, insieme a questi si trovano altri monumenti ottocenteschi di particolare rilievo, fra questi il Monumento a Canapone, complesso scultoreo in marmo bianco posto al centro di piazza delle Catene a Grosseto, è stato realizzato nel 1846 dall'artista Luigi Magi. La scultura – collocata in un luogo dove nei secoli precedenti sorgeva un pozzo-cisterna che riforniva il centro storico - raffigura al centro il granduca Leopoldo II di Lorena (di dimensioni maggiori delle altre statue), mentre sorregge con la mano sinistra una donna dal volto triste che stringe tra le braccia un bambino in fin di vita, un'evidente allegoria della Maremma colpita dalla malaria, e con la destra invece un bambino vivace e sorridente, mentre con il piede schiaccia la testa di un serpente (fig. 5).

Allegoricamente, il bambino sorretto dal Granduca rappresenta la speranza per il futuro che Leopoldo II di Lorena ha dato alla Maremma, contribuendo a sconfiggere la malaria, simboleggiata dal serpente morente, alla cui uccisione partecipa anche il grifone che rappresenta la città di Grosseto, della quale oggi ne costituisce lo stemma comunale³⁴.

Lo scultore Luigi Magi (Asciano 1804 - Firenze 1847), si trasferì a Siena per studiare presso l'Accademia di Siena e poi quella di Firenze. A Firenze riscosse un ampio successo: a lui furono affidate la realizzazione del *Gruppo della Carità* di Poggio Imperiale, il *Cosimo pater patriae* degli Uffizi e il grande complesso scultoreo della piazza antistante il Duomo di Grosseto.

Se quindi la statua dedicata a Canapone occupa il posto di rilievo nella piazza centrale della città, il monumento a Giuseppe Garibaldi è collocato sul bastione che porta il suo nome, che si trova al vertice nord-occidentale delle mura di Grosseto, non lontano dalla Porta Nuova. Originariamente ubicato sul bastione Rimembranza, il monumento a Garibaldi fu trasferito nella attuale collocazione nel

34 M. Parisi (a cura di), *Grosseto dentro e fuori porta. L'emozione e il pensiero*, S.I., C&P Adver Effigi, 2001.

1923³⁵. Realizzato su progetto dello scultore Tito Sarrocchi, fu inaugurato il 2 giugno 1884 (fig. 6).

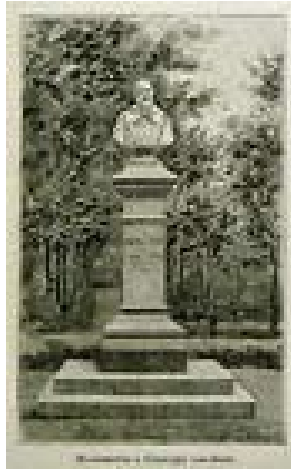


Figura 6. Monumento a Garibaldi, Grosseto, 1896, cartolina

Certamente fu uno scultore molto noto all'epoca ad essere all'origine del progetto: Sarrocchi infatti, originario di Siena, dopo essersi formato all'Accademia delle Belle Arti, realizzò numerose opere a Siena: *Michelangelo Buonarroti* per Villa Lucarini Saracini, *Il genio della morte*, *Le virtù teologali*, *il Tobia* e *La visione di Ezechiele* per il cimitero di Siena, il *Monumento Civile ai Caduti* in piazza dell'Indipendenza e il *monumento a Sallustio Bandini* in piazza Salimbeni. Egli fu anche autore di alcune riproduzioni di sculture antiche da sostituire agli originali ai fini di preservazione. Fra queste, si ricordano la Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, le sculture del Duomo di Siena e quelle per Santa Maria del Fiore a Firenze. Legato a Grosseto per motivi familiari, in questa città Sarrocchi fu autore di numerosi progetti, fra questi appunto il monumento a Giuseppe Garibaldi.

Fra le personalità legate all'esperienza risorgimentale a Grosseto, cui fu offerto un tributo dalla città, si annovera Ettore Socci, il cui monumento, o meglio un busto in bronzo, collocato nella piazza a lui dedicata, fu eretto nel novembre 1907. Con un costo di 200 lire a carico dell'amministrazione comunale, il monumento fu realizzato

35 G. Guerrini (a cura di), *Torri e castelli della provincia di Grosseto*, Siena, Nuova Immagine, 1999; M. CELUZZA-M. PAPA, *Grosseto visibile*, Arcidosso, Effigi, 2013.

dallo scultore Emilio Gallori (Firenze, 1846-Siena 1924), che dopo gli studi a Firenze si recò a Roma, dove realizzò il monumento a Giuseppe Garibaldi (1895) posto sul Gianicolo.

Personalità di rilievo nazionale, ma molto legato alla Maremma, Soggi, dopo gli studi compiuti a Firenze, si unì come volontario a fianco di Garibaldi in Trentino (1866), a Mentana (1867) e nei Vosgi (1870-1871). Fervente mazziniano, nel 1878 si trasferì a Roma e nel 1892 venne eletto deputato per il Collegio di Grosseto. Molto amato dai suoi concittadini, venne ricordato soprattutto per l'abolizione dell'estatura (20 luglio 1897), ovvero il trasferimento dei vari uffici amministrativi pubblici da Grosseto verso alcuni centri dell'entroterra, per il rischio della malaria in aumento nel corso dell'estate.

È più il deputato locale che l'eroe del Risorgimento che sembra essere celebrato in questa statua. È dato rimarcare, quindi, che a Grosseto, al contrario delle altre province esaminate, sebbene siano presenti alcuni monumenti relativi alla memoria nazionale, è soprattutto la costruzione del mito della Maremma, della piccola patria, per dirla con Cavazza, che sembra essere prevalente, o almeno, una forte connotazione locale³⁶.

Per quanto riguarda i monumenti ai caduti nella Prima guerra mondiale, si può annoverare il Parco della Rimembranza, una forma classica di ricordo pubblico in onore dei caduti nella Grande Guerra.

Giova ricordare che la proposta di istituire nei principali centri abitati un parco o un viale della Rimembranza fu avanzata nel 1922 allorché il ministero della Pubblica Istruzione invitò con una circolare le scolaresche a creare una «Strada» o un «Parco della Rimembranza» in cui piantare un albero per ogni caduto, e fissando modalità molto precise per l'affissione dei nomi e del tricolore. Già nel 1923 si potevano annoverare un migliaio di parchi o viali in tutto il territorio italiano. Anche in questo caso è opportuno sottolineare che al centro dell'attività pubblica della memoria erano le giovani generazioni, coinvolte attraverso la scuola e gli insegnanti. Con una legge del

36 S. CAVAZZA, *Piccole patrie. Feste popolari tra religione e nazione durante il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 247.

1926 i viali e i parchi della Rimembranza furono dichiarati pubblici monumenti, con l'aggiunta significativa: essi non erano solo dedicati ai caduti nella guerra 1915-1918, ma anche alle vittime fasciste³⁷.

Al Parco della Rimembranza va aggiunto anche il Monumento al Milite Ignoto; realizzato nel 1921, è collocato lungo le mura, sul Bastione Rimembranza, nel cuore dell'omonimo parco novecentesco.

Quest'opera fu collocata nel luogo dove in precedenza si trovava il monumento a Giuseppe Garibaldi, che fu spostato per consentire i lavori del Parco della Rimembranza i cui lavori furono ultimati solo nel 1929. Il monumento poggia su alcuni gradini in pietra di forma quadrata, alle cui estremità sono posti quattro sculture di leoni, a delimitazione del basamento in marmo, sormontati da quattro timpani triangolari. Sopra il basamento è posto un obelisco di 12 metri, alla cui sommità vi è una stella.

Sebbene il monumento sia sorto per commemorare le vittime della Prima guerra mondiale, onora anche le vittime del secondo conflitto mondiale, segnatamente le vittime del bombardamento del 26 aprile 1943. Qui le due memorie si collegano, e riattivano il ricordo del contributo di sangue dato dalla Maremma alla Resistenza e alla lotta di Liberazione³⁸. L'area del grossetano struttura una memoria pubblica intorno alla memoria della Resistenza, nonché dell'esperienza del secondo conflitto mondiale, principalmente raccolta intorno alla commemorazione dei luoghi in cui si svolsero episodi della Resistenza o della violenza nazista e fascista³⁹.

37 G. CORSANI, *Nei parchi della Rimembranza. Nota per un itinerario*, «Storia dell'Urbanistica-Toscana», VI, luglio-dicembre 1998, pp. 80-97.

38 Si vedano fra l'altro N. Capitini Maccabruni (a cura di), *La Maremma contro il nazi-fascismo*, Grosseto, La Commerciale, 1985; ID., *Grosseto dal 25 luglio 1943 al 15 giugno 1944*, Grosseto, Comune di Grosseto, 1994; G. FRULLINI, *La Maremma nella Seconda guerra mondiale*, Firenze, Giampiero Pagnini, 1995; P. PEZZINO, *Storie di guerra civile: l'eccidio di Niccioleta*, Bologna, il Mulino, 2001.

39 Per i luoghi interessati da fatti di violenza nell'area del Grossetano si veda P. DE SIMONIS, *Guida ai luoghi delle stragi nazifasciste in Toscana*, Roma/Firenze, Regione Toscana - Carocci, 2004. Nel quadro dello stesso progetto

Appendice 1.

Asilo dedicato alla memoria dei concittadini caduti in guerra, Siena, 29 settembre, Numero Unico, *Ricordo dell'inaugurazione.*

Nessun monumento più fedele e più pio per i Morti in guerra di questa dimora di bimbi dedicata alla loro memoria. Se dai loro solitari camposanti alpini gli spiriti dei caduti per la Patria tornano ancora a visitare i focolari che la loro morte salvò dall'invasore, nessuna onoranza riuscirà a dir loro la devozione dei superstiti quanto la serena pace di questo asilo, nel quale essi non troveranno le clamorose adunate che turano la raccoltà umiltà della morte o le vuote declamatorie dei retori che lasciarono ad altri il morire in silenzio, ma i cori giulivi dei bimbi che cantano il girotondo e non fanno ancora quante lacrime e quanto sangue hanno dato i morti per creare la felicità di quelli che sono restati.

O santi nostri Morti, chiusi nel grigioverde che rendeva simili in un'unica divisa il povero e il ricco, il nobile e il plebeo, l'uomo dei libri e l'uomo della vanga, - come a significare che tutte le effimere differenze terrene si annullano dinanzi all'austerità del sacrificio - Voi speraste morendo che la vostra memoria potesse servire a placare le risse fra i vivi, a cacciar lungi dalle vie del lavoro i sinistri fragori delle armi: morendo Voi intravedeste un favoloso avvenire in cui le guerre sembreranno follie di selvaggi e in cui gli uomini si accorgeranno che la vita è così breve da non lasciar tempo per la violenza e per l'odio. Utopia, forse, ma molti di voi, o Morti, in questa utopia, trovaron la forza per marciare a fronte alta contro il reticolato nemico, e in questa Utopia, scorsero, in mezzo all'infernale foschia del bombardamento, chiudersi un lontano sorriso di cielo.

In questo lembo luminoso intravisto dai morenti spuntano, come fiori profilati sul cielo dell'alba, i bimbi ignari, quelli che nascono ora, quelli che nasceranno domani: quelli che non respirarono l'av-

pluriennale finanziato dalla Regione Toscana era stato avviato un primo censimento di cippi, lapidi e monumenti commemorativi della Seconda guerra mondiale relativo all'intera area regionale.

velenato odor delle stragi e dai quali forse prenderà inizio un secolo in cui la bontà sarà più onorata della forza.

Nella notte dell'ultimo assalto i padri che erano partiti per non tornar più, credettero, un istante prima di morire, di carezzar teneramente le teste ricciute dei loro bambini. Le più dolci parole dell'amore paterno tornarono in cuore a quei morituri, tra l'infuriar delle granate; deliranti nell'ospedaletto da campo I martoriati videro, nella febbre, rosee manine sporgere da bianche culle, come per dare l'addio al babbo che doveva partire...

La guerra fu vinta per i bimbi lasciati a casa: i bimbi, che saranno l'Italia di domani, intenderanno ciò che speravano i morti.

La Toscana dei monumenti ai soldati caduti nella Guerra 1915-1918. Esempi di tipologie celebrative e di esiti artistici

Carlo Cresti

sei sceso in campo | col tuo solo valore,
quasi come un atleta | ignudo, col solo tuo cuore¹.

Immaginate, nel metafisico spazio di una delle tante 'Piazze d'Italia', inventate e dipinte da Giorgio De Chirico negli anni Dieci del Novecento, di sostituire la statua della mitica Arianna dormiente, o quella del principe sabauda a cavallo, o il simulacro del borghese illustre visto di schiena², con uno dei monumenti dedicati ai soldati morti nella guerra 1915-1918. A sostituzione effettuata otterrete il risultato, ugualmente metafisico, di una piazza cittadina, o di un piccolo abitato di provincia, nel cui spazio l'oggetto Monumento ai Caduti (chiamato anche «Monumento della Riconoscenza») appare, come nell'aulico dechirichiano dipinto, isolato e assorto in una immobilità retorica, in un silenzio artificioso e in un tempo cristallizzato; reperto e ricordo reale dell'epoca in cui la piazza era ancora luogo di passeggio e di incontro e non area di parcheggio per automobili. Per di più metafisica è, in effetti, nel monumento al soldato caduto, la raffigurazione, nella staticità del marmo o del bronzo, del dinamico impeto del fante che muove all'assalto e

1 V. LOCCHI, *La Sagra di Santa Gorizia*, La Spezia, L'Eroica, 1917.

2 P. BALDACCINI cfr. *De Chirico, 1888-1919. La metafisica*, Milano, Leonardo arte, 1997, pp. 125-144) fa riferimento a una «mitologia torinese», rammentando i monumenti equestri a Carlo Alberto e a Carlo Felice, e il monumento a Giovan Battista Botero, quali soggetti scultorei che appaiono nei quadri metafisici dechirichiani.

lancia la bomba contro un nemico che è sottaciuto; metafisica è la improbabile icone del fante nudo con l'elmetto in testa (si vedano i monumenti di Borgo a Buggiano, Cerreto Guidi, Montecatini Val di Cecina, Bibbona, Pieve Moschiana, e Sovicille (fig. 1). Metafisica è pure la Vittoria, dalle opulente forme matronali e dotata di ali maestose, che innalza nella mano una statuetta di Vittoria alata, ossia la miniaturizzata effigie di se stessa; metafisica è l'apoteosi dell'eroe nudo e alato, a cavallo o a piedi, avanzante alla testa di un gruppo bronzeo di corpi ignudi di donne, giovanetti e bambini, con accompagnamento aereo della protettrice Nike. Metafisica è la gigantesca mano di travertino che, a San Giovanni d'Asso, fuoriesce da un alto cippo stringendo una altrettanto colossale daga in bronzo.



Figura 1. Ugo Ciapini, Monumento ai Caduti, Sovicille, 1925

Queste sensazioni ed emozioni metafisiche, suscitati dai Monumenti ai Caduti quali elementi di arredo urbano, le esternavo in uno scritto del 1980 (*Metafisica del provinciale: L'Italia dei Monumenti a Caduti*) pubblicato nel catalogo della mostra la

Metafisica: gli anni Venti, e successivamente nel capitolo *Architettura e spazi per gli eroi* del libro *Architettura e fascismo* edito nel 1986.

Al Monumento ai Caduti, inserito negli scenari di piazze porticate, corredate di torre con orologio, di fontana, di scuola elementare, di stazione ferroviaria, di chiesa con campanile, e di altre cose comuni costituenti la poetica del quotidiano, attribuivo meritata importanza in anni sistematicamente avversi a qualsiasi accenno di ‘patriottismo’, e quando riscoprire e fotografare i Monumenti ai Caduti provocava anche il sarcastico compatimento dei più³; riconoscevo cioè al monumento usualmente negletto il valore di ‘memoria’ di un olocausto, il significato di simbolo di un ideale, di testimonianza di un orgoglio nazionale e municipale, al di là delle accentuazioni retoriche o delle mediocri figurazioni plastiche. Questo mio ‘riconoscimento’, che voleva essere anche un omaggio ad una statuaria dimenticata, avveniva in evidente anticipo rispetto alle catalogazioni che solo di recente sono state intraprese da assessorati regionali alla cultura e soprintendenti⁴ dimentichi per troppo tempo della tutela e conservazione di tali oggetti, e altresì accadeva con larga precocità in confronto degli odierni, attardati, improvvisati ‘scopritori’ della tematica dei Monumenti ai Caduti (in vista della prossima centennaria data del 24 maggio 1915). Scopritori però del già indagato e reso

3 Quando mi presentavo a quello che credevo fosse il competente ufficio comunale, per chiedere alcune informazioni, venivo considerato un fastidioso perdigiorno o un alieno. Se mostravo attenzione al Monumento ai Caduti e mi avvicinavo per fotografarlo notavo la sorpresa e il canzonatorio sorrisetto degli abitanti del luogo seduti ai tavolini del bar dirimpettaio al monumento, i quali non riuscivano a capire perché l’estraneo non si interessasse primariamente della facciata della pieve ‘romantica’, o della loggia del vecchio mercato.

4 La legge riguardante la *Tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale*, n. 78, 7 marzo 2001, pubblicata nella «Gazzetta Ufficiale», 30 marzo 2001, all’articolo 1 sancisce che: «La Repubblica riconosce il valore storico e culturale delle vestigia della Prima guerra mondiale. Lo Stato e le regioni, nell’ambito delle rispettive competenze, promuovono la ricognizione, la catalogazione, la manutenzione, il restauro, la gestione e la valorizzazione delle vestigia relative a entrambe le parti del conflitto e in particolare: (lettera C) cippi, monumenti, stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni e tabernacoli».

noto da più di trent'anni, quando loro si trastullavano ancora con le bambole e i soldatini di piombo⁵.

Posso pertanto dire, a buon diritto (avendo ulteriormente dato alle stampe, nel 2006, il corposo e illustratissimo saggio *Architettura e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*)⁶, che ormai considero vecchi e cari amici i solitari, dignitosi fanti di sentinella, eternati nel bronzo e nel marmo, coperti della mantellina o infagottati nel cappotto. I campioni di questa tipologia di soldati fieri e imponenti nelle loro pose di 'vigilanti', rinnovano quotidianamente e simbolicamente la consegna comandata loro, entro le quiete realtà degli spazi urbani di Sarteano (1923), Petrognano (1924), Montaione (1925), Suvereto e Tereglio (1926), Pianosinatico (1927). Il fante di Sarteano, realizzato in bronzo da Arnaldo Zocchi, avvolto nel pesante cappotto, sfoggia la modellazione esuberante dell'increspata panneggiatura, contrariamente alla sintesi plastica che Giulio Caluri adottava per plasmare le larghe e stese superfici che rivestono il soldato-sentinella di Suvereto. Entro gli estremi delle due modellazioni bronzee stanno le differenti esecuzioni scultoree dei marmorei fanti di vedetta, col bavero alzato a Montaione, per affrontare la rigidità

5 Per altri antesignani studi dedicati ai Monumenti ai Caduti si vedano C. CANAL, *La retorica della morte: i monumenti ai caduti della Grande Guerra*, «Rivista di Storia contemporanea», XI, 1982, 4, pp. 659-669; R. MONTELEONE-P. SARASINI, *I monumenti italiani ai Caduti della Grande Guerra*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni-C. Zadra, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 631-662; G. Isola (a cura di), *La memoria pia: i monumenti ai caduti della I Guerra mondiale nell'area trentino tirolese*, Trento, Università di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 1997; V. VIDOTTO-B. TOBIA-C. BRICE, *La memoria perduta: monumenti ai Caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Roma, Nuova Argos, 1998; P. Marchesoni-M. Martignoni (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra: progetti e realizzazioni in Trentino, 1916-1935. Catalogo*, Trento, Museo storico in Trento, 1998; G. SALVAGNINI, *La scultura nei monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale in Toscana*, Firenze, Opus libri, 1999. All'amico Salvagnini sono debitore di alcune notizie riguardanti i monumenti toscani.

6 Firenze, Angelo Pontecorboli, 2006. A detto saggio rimando per le documentazioni fotografiche e per le informazioni relative agli autori dei monumenti.

climatica, in giacchetta a Petrognano. Protetta dalla mantellina di ordinanza, la sentinella (conformata da Alfredo Angeloni), più autentica nella sua modestia, e commovente, specialmente d'inverno quando la neve la ricopre, è quella che si incontra a Pianosinatico a margine della strada per l'Abetone.



Figura 2. Pietro Ceccarelli, Monumento ai Caduti, San Giovanni Valdarno, 1926

Guardo altresì con ironica confidenza le giovani, discinte Vittorie, dai seni e i fianchi turgidi, impegnate in bronzee còpule con ignudi moribondi per regalar loro un'ultima gioia, oppure pronte a constatare i decessi, con la discrezione di agenti delle pompe funebri, per approntare il conseguente trasporto ascensionale verso il cielo degli eroi. Delle presunte còpule, immaginabili a giudicare gli approcchi di corteggiamento che si riscontrano nei monumenti di Volterra (1925), di Rapolano, Rufina (1926), e di Peccioli (1929), la più verosimile (alla quale dava forma Pietro Ceccarelli nel 1926) appare quella che sembra aver svolgimento sul lungo fiume di San Giovanni Valdarno; verosimile perché l'abbraccio fra il soldato nudo e riverso, armato ancora dello scudo, e la donna alata, dal seducente 'lato B' ignudo, è troppo avvolgente, e i volti dei due sono troppo ravvicina-

ti, quasi a volersi baciare, per supporre soltanto un impeto di glorificazione dell'eroe nella intenzionalità femminile (fig. 2).

Un virtuale, struggente sentimento di pia protezione è invece quello riconoscibile nella Vittoria che con solennità solleva e accompagna in volo verso l'empireo il corpo del soldato sacrificatosi per la Patria. Tre esempi di questa tipologia sono rappresentati dai monumenti di Pitigliano (sicuramente il più intenso quale risultato artistico, dovuto a Giovanni Prini nel 1923), di Cortona (realizzato da Delfo Paoletti nel 1924), e di Quiesa (compiuto nel 1925 da Bruno Galeotti).

Dopo il muto colloquio della 'terrena' mamma dolente col figlio morto, inverato in marmo da Libero Andreotti nel 1926 per la Cappella votiva della Madre Italiana nella chiesa fiorentina di Santa Croce⁷, il tema della 'Pietà' aveva altre due interpretazioni nell'ambito dei toscani monumenti ai caduti: una raffigurata con particolare intensità da Corrado Vigni a Castelfranco di Sotto (nel 1927) e la seconda da Alfredo Angeloni a Lucca nel 1930.

In Toscana gli 'accoppiamenti' con inclinazioni erotiche appartengono alla tipologia estrema delle gestualità più marcate non raggiungendo comunque livelli di esagerazione. Pure la tipologia del fante ha alcune propensioni per l'ostentazione melodrammatica, ma rimane sempre lontana da atteggiamenti istrionici. Il fante 'toscano', aspro, schietto e aggressivo anche in natura, nudo o vestito, di marmo o di bronzo, si concede, è vero, qualche accentuazione mimica quando è raffigurato nell'attimo che viene colpito dal proiettile nemico, o nell'atto di scagliare il sasso (a Peretola – Petriolo) come il leggendario ragazzo del genovese quartiere di Portoria. Altrimenti, pur non rinunciando allo sguardo di sfida, mantiene un comportamento misurato quando protende il pugno chiuso (come a Vallecchia nel 1921), o l'indice accusatorio verso l'avversario as-

7 Sulla rivista «Emporium» (LXIV, 1926, p. 334) si sottolineava: «Invece del solito, retorico ed inutile monumento che ingombra tante piazze delle città e di paesi d'Italia, Firenze ha ricordato la guerra celebrando in una cappella del suo tempio consacrato alle memorie italiane, il doloroso e coraggioso sacrificio delle madri, unendo così in modo mirabile il sentimento religioso e il sentimento patriottico».

sente (a Caldana)⁸ (un'entità fantasma che è tuttavia un'avvertibile controparte), e quando sguaina il pugnale (a Dicomano, nel 1920, a Bibbiena e a Manciano, nel 1923)), o – quasi sempre in versione adamitica - innalza la statuetta della Vittoria, come avviene a Sesto Fiorentino, Ponte a Serraglio (1923), Settignano (1926), Vicarello (1927) e Pistoia (1925), quest'ultima è una delle tre città toscane capoluogo, insieme a Livorno e Lucca, dotate di monumento ai caduti⁹. Oppure nel momento in cui avanza con in mano la bomba e il fucile a tracolla, o sorregge il commilitone ferito, o tiene la bandiera, alta o stretta al fianco, vi si avvolge, la difende, l'abbraccia, la bacia, vi si appoggia nel morire; e la infigge con forza nella roccia (come a Codena, nel 1925), memore forse dell'incitamento che il re Vittorio Emanuele III aveva rivolto ai soldati il 26 maggio 1915: «a voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui termini sacri che la natura pose ai confini della Patria nostra». Nonché, quando nella traslazione plastica, il fante viene mascherato da antico e 'classico' guerriero armato di gladio, lancia e scudo, come nell'esempio clamoroso del giganteggiante gladiatore intonato al mito della 'romanità', scolpito da Raffaele Romanelli per il monumento di Piazze (1924), minuscola frazione di Cetona.

All'esordio in terra toscana, nel 1919, in quel di Mommio, un paesino della Lucchesia, il primo Monumento ai Caduti si presentava con connotato decisamente cimiteriale poiché si concretava in una marmorea giovanetta addolorata abbracciata ad una croce¹⁰.

8 In un solo caso, e precisamente nel Monumento ai Caduti di Castelnuovo Berardenga (1924) il nemico è materializzato nell'ignudo soldato vinto che giace ai piedi del vincitore, pure ignudo, armato di gladio e di sguardo spietato.

9 Firenze (se non si considerano le iniziative commemorative circoscritte agli ambiti rionali), unitamente a Grosseto, Arezzo, Siena, Massa e Carrara restano sprovviste di Monumenti ai Caduti a livello cittadino.

10 Le iniziative commemorative toscane comparivano nella rubrica *I Monumenti della Riconoscenza. Gli Italiani ai Caduti per la Patria* pubblicata da «La Domenica del Corriere». Nel 1921 erano documentati i Monumenti di Piteccio, Valdottavo, Ruosina, Corsanico, Montespertoli, Vagli di Sotto, i cippi di Fosdinovo, San Piero a Sieve, la lapide di Quinto (Firenze), il Monumento

Ancora in provincia di Lucca, dove si poteva contare, inizialmente, la maggiore concentrazione di tali prodotti votivi, e precisamente a Corsanico nel 1921, e l'anno successivo a Pieve di Camaiore e a Sesto di Ponte Moriano, era invece la figura eretta di Cristo a sorreggere il fante morente, o a collocarsi davanti al cadavere sdraiato a terra del soldato¹¹. Al monumento, che spettava più al camposanto anziché alla piazza principale del paese, faceva prontamente concorrenza, sempre in centri abitati minori del territorio lucchese, la più accattivante immagine della Vittoria. La concorrenziale figura muliebre, nell'accezione anche di Patria, equipaggiata di spada, bandie-

nel cimitero della Misericordia a Siena. Nel corso del 1922 venivano segnalati i Monumenti di Capannori, Rassina, Pietrasanta, Chifenti, Rignano sull'Arno, Fucecchio, Vorno, Bargecchia, Santa Maria del Giudice, Strada in Casentino, Ghivizzano, Cireglio, Cardoso, Volterra, Bucine, gli obelischi di Molino di Quiesa, Orbetello, Piancastagnaio, la lapide di Sant'Angelo a Piuveca, il bassorilievo in pietra nel cimitero di Massa Marittima. Durante il 1923 venivano presentati i monumenti di Sesto di Ponte a Moriano, Chianciano, Pieve di Camaiore, Bagno a Ripoli, Rio Marina, Chiusi, Calci, Pontedera, Figline Valdarno, San Casciano Val di Pesa, Cerreto Guidi, Castelnuovo Garfagnana, Boveglio, Gavorrano, Popiglio, Villa Basilica, Cecina, Bibbiena, Follonica, Portoferraio, Il cippo di Arzelato, l'obelisco di Montefoscoli, le targhe di Piombino e Castello (Firenze). Nel 1924 l'onore della cronaca spettava ai monumenti di Monte San Savino, Manciano, Foiano della Chiana, San Marcello Pistoiese, Oneta, Acquacalda, Collemontanino, Castelfranco di Sopra, Castelfiorentino, Diecimo, Livorno, Castelnuovo Val di Cecina, Castagneto Carducci, Montecatini Val di Cecina, all'obelisco di Bedizzano, ai monumenti in Firenze alla Madre Italiana e ai Medici Caduti in guerra, e a Pisa nel cortile dell'Università. Il 1925 vedeva segnalati i monumenti di Borgo a Buggiano, Altopascio, e Piaggione. Analogamente a «La Domenica del Corriere» anche «L'Illustrazione Italiana» dedicava attenzione ai Monumenti ai Caduti. Riguardo a quelli toscani, nel 1924, la rivista faceva conoscere i monumenti di Abbadia San Salvatore, Livorno; il monumento alla Madre Italiana e quello dei Medici Caduti in guerra realizzati a Firenze, quello innalzato a Pisa nell'ambito della sede universitaria. Nel 1925 era la volta dei monumenti di Cortona, Monsummano e Bagni di Montecatini. Nel 1927, 1930 1934 si dava rispettivamente notizia dei monumenti di Viareggio, Lucca e Prato.

11 Nel 1926 compare ancora il Cristo che sostiene un fante nel marmoreo Monumento ai Caduti di Arni, in prossimità di Stazzema.

ra, foglia di palma, ghirlanda d'alloro, e corona turrita, era presente nel 1920 a Chifenti e a Farnocchia, nel 1921 a Ruosina, nel 1922 a Bargecchia e a Cardoso, nel 1923 a San Vito e a Lugliano, nel 1924 a Stiava e a Montefegatesi, nel 1925 a Valdicastello e a San Filippo. La Vittoria nelle sembianze di una semplice donna, e nel ruolo di consolatrice dell'eroe in procinto di morire, faceva la propria apparizione a Capezzano Pianore nel 1921; dotata di tutti gli attributi di Vittoria, invece, si esibiva nella medesima missione a Ghivizzano e a Santa Maria del Giudice nel 1922 e nel 1924 a Monsummano (allora facente parte della provincia di Lucca). Una ragguardevole, isolata presenza alternativa era pure costituita dall'efficace bassorilievo marmoreo, scolpito da Guido Bianconi, raffigurante un ignudo combattente con spada, che faceva la sua apparizione nel 1921 a Montespertoli in provincia di Firenze (fig. 3).



Figura 3. Guido Bianconi, Monumento ai Caduti, Montespertoli, piazza del Popolo, 1921

Se alle abbondanti Vittorie si aggiungono gli altrettanti numerosi fanti, in pose diverse, che, a Vallecchia e a Valdottavo (1921), a Villa Basilica (1922), a Borgo a Buggiano (nel 1922 era nella provincia

lucchese), a Ponte a Serraglio (1923), a Pieve Fosciana e Altopascio (1924), a Nave (1925), presidiano in solitudine le piazzette, i giardinetti pubblici, i sagrati delle chiese, viene da domandarsi perché in quegli anni nel territorio lucchese sorgessero così tanti Monumenti ai Caduti (tenendo pure conto che alcune località cambiarono provincia con l'istituzione di quella di Pistoia nel 1927). Una plausibile risposta potrebbe identificarsi nell'ipotesi che le iniziative commemorative trovavano più facile attuazione nell'ambito di piccole comunità ove attenuate erano le polemiche e le faziosità, e che una propensione patriottica fosse peculiare delle molteplici famiglie degli emigrati di origine lucchese tornati in Italia per compiere il servizio militare. L'altro non trascurabile motivo della diffusione di monumenti era rappresentato dalla prossimità delle cave apuane; ossia le iniziative potevano avvantaggiarsi dei minori costi di approvvigionamento e trasporto del marmo, e dell'opportunità di disporre, in zona, di specifici laboratori, o attrezzate fonderie, e specializzate maestranze.



Figura 4. Corrado Feroci, Monumento ai Caduti, Portoferraio, 1922

La vicinanza delle cave di marmo apuano non costituiva però una favorevole prerogativa per l'insediamento di Monumenti ai Caduti nei circondari di Massa e di Carrara, tanto è vero che, al 1922, l'unico monumento innalzato era quello di Vagli di Sotto che si componeva di un fante, con bandiera, sorreggente il compagno ferito. Tale latitanza si può probabilmente spiegare con la forte vocazione anarchica e antipatriottica della popolazione di quei luoghi. Resta altresì difficoltoso comprendere le motivazioni del concentrazione di ben tre monumenti nella sola Isola d'Elba: a Rio Marina (1923), a Marina di Campo (1924), e a Portoferraio dove si concretava precocemente (1922), per mano di Corrado Feroci (fig. 4), lo spettacolare trionfo dell'eroe nudo accompagnato nel suo gagliardo incedere da moglie, figli e immancabile Vittoria in volo glorificante¹².



Figura 5. Carlo Rivalta, Dario Manetti, Monumento ai Caduti, Empoli, 1925

La propagazione epidemica dei Monumenti ai Caduti, estesa alle altre province toscane, si registrava negli anni 1923, 1924, 1925. La

12 Oltre ai tre monumenti a tutto tondo, nell'isola hanno collocazione lapidi bronzee e marmoree, con bassorilievi, a Porto Longone (oggi Porto Azzurro), San Piero in Campo (1920), Sant'Ilario di Campo (1929), Marciana Marina, Marciana Castello, Poggio (1923), Rio nell'Elba (1926).

Vittoria e il fante si qualificavano, e non poteva essere diversamente, a protagonisti assoluti della 'monumentomania'. La tipologia della Vittoria, quale metafora di una inaspettata sorte che aveva esaltato il comportamento di molti italiani, dilagava pertanto nelle piazze urbane unitamente alle diversificazioni espressive del fante, elevato a modello virtuoso ed esempio della stirpe italica, e anche allo sviluppo dell'assortimento delle tematiche celebrative.



Figura 6a. Abele Jacopi, Monumento ai Caduti, Pietrasanta (Lucca), 1925, particolare

Ad Empoli, nel 1925, a proposito di Vittoria, si assisteva al suo processionale trasporto sulle spalle di ignudi e faticanti portatori, come in un festeggiamento di un venerato Santo Patrono. Carlo Rivalta e Dario Manetti si segnalavano quali autori di questa enfaticizzata esibizione di vigorosi culturistici soldati (fig. 5), scolpiti nel travertino, e di una enorme figura femminile alata, avvolta nel bronzo turbinio di uno sventolante panneggio. Fasciati di pieghettate vesti di bronzo, i corpi di solide Vittorie signoreggiano su piedistalli a Bucine (1922), a Figline Valdarno e San Vito di Lucca (1923). A Livorno (1924), invece, la Vittoria, in leggero e aderente peplo mar-

moreo, domina dall'alto di un parallelepipedo alla cui base tre nudi 'moschettieri' «uno per tutti, tutti per uno», di bronzo, con rotondi scudi, incrociano i gladi. Ancora alate Vittorie volteggiano in tutelari atteggiamenti, con bandiere e ghirlande d'alloro, intorno a soldati che stanno cadendo, come a Pontassieve e Pontremoli (1924), o già caduti e stesi come a Riparbella (1922).



Figura 6b. Abele Jacopi, Monumento ai Caduti, Pietrasanta (Lucca), 1925, particolare

In piazza di Pietrasanta (1925) la Vittoria, in dimensione 'statuetta', è posta nella mano della Patria che in immagine equestre assume una maestosità non riscontrabile nelle versioni delle donne appiedate (fig. 6a-b), come a Rignano sull'Arno (1922) a braccia aperte ed elmo di Scipio in testa (distrutta nella Seconda guerra mondiale per costruire col bronzo nuovi cannoni), o a Chiusi (1923), ammantata e con gesto reverente in pellegrinaggio all'ara votiva sulla quale è posato un elmetto, o sull'Isola di Capraia, nelle semplici vesti di una giovane energica popolana che sembra immedesimare la proprie idealità nella bandiera che stringe con entrambe le mani, e a Castagneto Carducci (1924), solenne con corona turrata in capo, e ghirlande da offrire al

soldato morto; o nella forma totemica di macro-testa, cinta del prestigioso elmo di Scipio, come a Monteroni d'Arbia (1923). L'elmo pubblicizzato da Mameli è appannaggio anche dell'Italia che, corredata di bandiera e statuetta della Vittoria, si mostra altezzosamente pontificante tra il consueto fante nudo all'assalto con perizoma, elmetto, gladio e scudo, e il soldato morente seminudo che, in questo caso, stringe nella mano lo spezzone di un labaro: ambizioso gruppo bronzeo del 1926 superdimensionato per Campi Bisenzio (un paesino del territorio periferico fiorentino) e per la piazza ove originariamente era ubicato davanti alla pieve di Santo Stefano.

L'unico acuto toscano di iper-retorica monumentale, finalizzata al ricordo e glorificazione dei Caduti nella guerra 1915-1918, si avverava nel 1924 a Bagni di Montecatini (località allora afferente alla provincia di Lucca e dal 1928 denominata Montecatini Terme). Era il lucchese Francesco Petroni a modellare la bronzea e metafisica apoteosi dell'eroe nudo, alato e a cavallo, con in mano la statuetta della Vittoria e la fronda d'alloro, circondato da una folla di ignudi partecipanti al corteo trionfale che sembra debordare dal perimetro del basamento. Non deve apparire come un gratuito sbeffeggiamento critico a posteriori il mettere in evidenza la pompieristica grandiosità dell'insieme, poiché era l'autore stesso a dichiarare di aver pensato «alla glorificazione di coloro che dettero la vita per un ideale» raffigurando in bassorilievo sui fianchi e sul retro del monumento «la pugna, il sacrificio, il dovere... il Sacro diritto di far sventolare il tricolore su ogni lembo d'Italia» e sul davanti, a tutto tondo, «il Genio della nostra Patria che cavalca, recante la Vittoria, attorniato e seguito dal Popolo, rigenerato dal sangue dei nostri martiri, sangue che bagnò la via dove per merito loro passeranno le nuove generazioni sicure e forti». Petroni riusciva vincitore in un concorso indetto dall'Associazione ex combattenti e dall'Amministrazione comunale attivatesi fin dal 1919 «per tener acceso nella gente nostra il fuoco sacro del sentimento patrio», e per rispondere «all'importanza del paese [termale] ove sorge» al quale convengono (a bere le acque purgative) «da ogni parte d'Italia e dall'estero, artisti valentissimi». La giuria, composta da Ferdinando Martini, dagli scultori Emilio

Gallori e Pasquale Rizzoli, dal pittore Lorenzo Viani, dall'architetto Adolfo Coppedè, consigliava al Petroni di «dare maggior oggetto ai bassorilievi laterali» e «avanzare il gruppo centrale di quel tanto che è necessario per dare al cavallo la intera sua lunghezza»¹³. A prescindere dalla retorica grondante dalle parole dell'artista, dai suggerimenti della commissione giudicatrice, parzialmente accolti, e dal simbolismo fin troppo marcato e persino controproducente, la composizione del Petroni possiede comunque una notevole qualità plastica meritevole di grande apprezzamento.



Figura 7. Guglielmo Parra, Monumento ai Caduti, Vicarello, 1927

Nel medesimo anno il livello apicale di esasperazione delle aggettivazioni simboliche con le quali si caricava, fino a renderla ridicola, la figura del soldato, veniva raggiunto nel Monumento ai Caduti di Monte San Savino. In questo caso il simulacro in bronzo del fante, vestito soltanto di un succinto gonnellino pieghettato, era corredato di grandi ali, gladio con fodero, calzari, elmetto cinto di alloro,

13 Si veda C. CRESTI, *Montecatini, 1771-1940: nascita e sviluppo di una città termale*, Milano, Electa, 1984, pp. 107-108.

lunga chiarina, e bandiera con asta sormontata da aquila romana. Dopo questo grottesco 'a solo', il fante continuava a destreggiarsi nelle pose di repertorio che spaziavano da quelle degli atletici nudi 'tuffatori', con perizoma, modellati dall'Angeloni per Villa Basilica e Altopascio, agli atteggiamenti più o meno drammatici, dei 'cascatori' morenti raffigurati a Castiglion Fiorentino (1922), Marginone (1928) e Valtriano (1929).

Ad incrementare il repertorio gestuale dei fanti ignudi o vestiti contribuivano anche gli 'inseparabili' dalla bandiera, ossia coloro che con sentimento di possesso e devozione mostrano e difendono orgogliosi il vessillo nazionale, come si vede nei monumenti di San Frediano Spedaletto, Cesa. Latignano, Ponte di Campia (1923), San Casciano dei Bagni, Castelnuovo Val di Cecina, San Piero a Grado, Montebello di Camaiore (1924), Follonica, Valdibrana (1925), e poi Meleto (1926) e Vicarello (1927) (fig. 7). Al culto degli 'inseparabili' andava ad aggiungersi quello di chi, prima di morire, baciava con religiosità la bandiera, come a Turano e Cascine di Buti (1928).

E non mancano i 'bombaroli', in marcia con la mano impaziente di lanciare l'ordigno, come si può constatare nei monumenti di Diecimo, Subbiano, Santa Maria a Monte, Orentano (1924), Rovezzano, San Vincenzo (1925), e di Calci, paesino del pisano re-
sosi famoso per la sconveniente scritta «Calci ai suoi Caduti», (poi rimossa) che inavvertitamente comparve sul basamento il giorno dell'inaugurazione.

Ma il Monumento ai Caduti, con la disparata campionatura delle sue tipologie, e qualche 'incidente di percorso' (come nel caso di Calci), era soltanto una manifestazione di Riconoscenza, o anche una significazione di 'costume'? Era l'una e l'altra cosa!

Nel novembre 1922, quando il fenomeno della 'monumentomania' cominciava a espandersi, Otello Cavara, giudicando i risultati d'esordio «opere mediocri, insigne propaganda», scriveva su «L'Illustrazione Italiana»: «La selva delle colonnine romane, delle steli, delle targhe, delle croci, dei busti ricopre ormai la penisola tutta. Gli esteti se ne lagnano, gli psicologi se ne compiacciono». Perché gli indagatori della psiche venivano chiamati in causa? Perché appa-

riva evidente che all'esigenza vocazionale di erigere il Monumento ai Caduti si accompagnava l'aspetto di un radicato 'costume' nazionale, ossia il riaffiorare di una veneranda consuetudine di retaggio italiano: la consuetudine della consolazione mediante la mitizzazione del sacrificio, l'abitudine ad enfatizzare retoricamente l'epopea, l'indole a partecipare con passionalità e fatalismo agli eventi, il compiacimento di esprimersi con gestualità teatrale, il culto del simbolismo, il gusto per l'atteggiamento melodrammatico; e, nella specifica congiuntura, il miraggio di riscattare la 'Vittoria tradita' (dagli inetti politici) con l'immaginifico volo della Vittoria raggiante, e di glorificare perennemente il soldato caduto per la Patria con la consacrazione delle sue bronzee e marmoree figurazioni pseudo-eroiche. Un 'costume', protratto fintanto fu sostenibile, che il Fascismo assecondò perché conveniente a suscitare il consenso popolare. Poi, quando il regime capì che gli effetti delle commozioni stavano per esaurirsi, decise di privilegiare, in sostituzione, la politica degli edifici pubblici commemorativi.

A giudicare da alcuni esempi toscani la politica delle opere di pubblica utilità non ottenne risultati eclatanti. Basta osservare l'asilo eretto dai senesi alla Lizza, nel 1924, che l'architetto Vittorio Mariani dotava di un neorinascimentale portico a tre archi, e al modestissimo asilo realizzato nel 1926 a San Quirico d'Orcia «Ad onorare gli eroici figli caduti nella grande guerra». A Firenze si intitolò alla Vittoria il nuovo ponte sull'Arno alle Cascine, eseguito su progetto dell'architetto Bruno Ferrati, (a sostituzione dell'ottocentesco ponte sospeso), che si sarebbe comunque costruito per necessità del collegamento viario con le prime aree periferiche che andavano crescendo in Oltrarno.

Pertanto il vistoso fascio littorio comparso nel monumento di Borgo San Lorenzo (1927) poggiato su una incudine e sorretto dal lavoratore in piedi davanti al giacente soldato, non era sufficiente a fare accettare al fascismo, anche toscano, già infastidito dalla monumentalistica celebrativa, l'ennesima ostentazione di corpi nudi su un trionfo e superfluo fondale: nello specifico, due colonne quasi corinzie sorreggenti un frammento di trabeazione. Infatti, nello

stesso anno il ministero dell'Istruzione Pubblica interveniva (Foglio d'ordine n. 21 del 1° febbraio) per richiedere «non monumenti ma asili», e precise direttive del regime ordinavano, nel 1928, che per ricordare e onorare i soldati caduti si intitolassero a loro utili servizi appositamente costruiti (scuole, ospedali, colonie estive, etc.). Fin dal settembre 1924 la «Illustrazione Toscana» aveva assunto una decisa posizione sull'argomento:

La deficienza di senso qualitativo dell'opera nostra non si era mai così ben rilevata come nel gusto dei piccoli e trascurabili monumenti che ha invaso il nostro paese dopo la guerra. La interminabile serie dei monumenti ai caduti, salvo alcune nobili eccezioni, è stata una grande invasione retorica in questa terra che ebbe il genio delle cose profonde e perfette. Sotto un certo punto di vista è stata anche una inadeguata commemorazione del sacrificio, troppo malamente vantato, dei nostri eroici caduti, la cui opera è una sintesi di grandezza che nessun marmo miseramente scolpito è sufficiente a esprimere e che esso non indica neppure al culto dei posteri. [...] Uno degli imprescindibili criteri per eternare la memoria di coloro che contribuirono alla grande guerra [...] dovrebbe essere quello di compiere in loro onore delle opere pubbliche, capaci di aggiungere qualcosa alla bellezza del nostro paese e possibilmente mantenersi alle altezze tradizionali della nostra arte. Eleviamo loro dei ponti, degli archi di trionfo, dei fari oppure una semplice lapide, facciamo che le giovani generazioni passando presso ad opere degne afferrino quest'idea di grandezza che noi italiani, e noi toscani tra gli italiani, dobbiamo ritrovare in tutte le cose che sono diletto dell'occhio e ammonimento allo spirito.

A Prato il dilemma tra monumento od opera di pubblica utilità divideva l'opinione dei componenti il locale comitato costituitosi nel marzo 1922 per l'innalzamento di una statua, e di coloro che, sensibili al volere del fascismo, sostenevano invece, come riportato dal quotidiano «Il Telegrafo» (cronaca pratese dell'8 giugno 1933), il «principio che la sacra memoria dei nostri morti in guerra era più degnamente onorata con l'erezione di un'opera di pubblica utilità piuttosto che con l'erezione di un 'birillo' o di un 'monumento sta-

tua'». Per cercare di accontentare entrambe le tendenze, nello stesso 1933 («La Nazione», 7 luglio) si dava notizia della deliberazione con la quale veniva stabilito che l'ara dedicata ai Caduti «dovrà essere un'opera veramente artistica e degna della località ove dovrà sorgere», e che la somma che avanzava «sarà elargita per la progettata costruzione della Colonia Elioterapica del Fascio Pratese». Per la realizzazione di tale ara si rendeva noto che «non verrà bandito alcun concorso, ma lo studio del progetto sarà affidato ad un notissimo artista che onora l'Italia».

Dopo l'inaugurazione nell'aprile 1934 del marmoreo gruppo scolpito dal notissimo Antonio Maraini rappresentante *L'Eroismo conforta il Dolore*, che provocava le ironiche censure dei pratesi per l'angelo «senza un'ala» («Il Telegrafo», cronaca pratese, 18 settembre 1934), e la feroce recensione (1934) de «L'Universale», il quindicinale della fronda fascista diretto da Berto Ricci («Chi voleva farsi un'idea dello stato in cui si trova non diciamo l'arte, ma la politica artistica in Italia, vada a vedere il Monumento ai Caduti di Prato, opera ultimissima [di Maraini, il quale] sta riempiendo Toscana e Italia di mostri, di pezzucci di pietra, d'angeli sifilitici, di offese perpetue alla scultura e al paese»), interveniva, il 23 settembre, «Il Bargello», organo della Federazione fiorentina dei Fasci di Combattimento, per ribadire la posizione ufficiale del regime e, al contempo, giustificare quanto avvenuto a Prato:

Il Bargello già almeno quattro anni fa mise un 'punto fermo' sulla questione dei monumenti, disse [...] che di monumenti nella nostra provincia non se ne doveva fare più! Purtroppo qualche eccezione fu sopportata perché altrimenti pareva – nell'opinione delle stesse popolazioni – (tanto la monumentomania era penetrata!), che si recasse addirittura offesa ai paesi che volevano ognuno il loro monumento e agli stessi Caduti! Crediamo che Prato costituisca proprio una di queste eccezioni.

Così eccezionale che a pochi mesi dall'inaugurazione il monumento ai Caduti «cadeva a pezzi» ossia perdeva – per distacco – il rivestimento di marmo verde, tanto che, dovendo provvedere al re-

stauro (il marmo verde venne sostituito con lastre di pietra forte), si pensò anche, nel maggio 1935, di rimuoverlo dalla piazza di Santa Maria delle Carceri. Lo scontento dei pratesi sembrò attenuarsi quando, nonostante i soldi destinati al compenso dello scultore (ritenuto esagerato), si decise (come riporta «La Nazione» del 20 agosto 1935) che la restante somma di denaro fosse «impiegata per l'acquisto dalla Federazione dei Fasci di Firenze di un padiglione della Colonia marina di Calambrone; che detto padiglione sia dedicato ai Caduti Pratesi per la guerra e per la Rivoluzione [fascista]; che un'apposita targa attestasse la proprietà dell'immobile del Fascio di Prato».

Ma il monumento pratese non rimaneva una isolata eccezione. Di deroghe, a iniziare del 1927, se ne contavano altre anche vistose, e in taluni casi giudicate addirittura 'imbarazzanti' dai committenti.

Tra le deroghe si inseriva fin dal 1926 la tipologia innovativa (per la Toscana) che poneva a protagonisti della materializzazione della memoria riconoscente, le vedove in compagnia di piccoli orfani. A Campiglio di Cireglio, ad esempio, un commovente gruppo bronzeo, ideato da Pietro Arcangioli, dà immagine a una giovane semplice mamma che indica al figlioletto le pagine del libro sulle quali sono scritti i nomi di coloro che «per la grandezza e la libertà della Patria dettero la loro vita». Pur se spoglio di accenti formali declamatori, il monumento non sfugge tuttavia a una intonazione di tendenza cimiteriale; intonazione decisamente superata dalla formosa bronzea statua, modellata da Walfredo Grassi, della madre con in braccio il bambino, che dal 1927, nell'intenzione di calpestare un fucile e un elmetto, sfoggia qualche ambizione sulla piazza principale di Chiesina Uzzanese, se non altro nella iscrizione apposta sul basamento: «Qua verranno le madri | mostrando ai parvoli | le belle orme | del vostro sangue».

Al tema dei valori familiari, nella versione però dell'eroe che si erge a difenderli, appartiene il gruppo bronzeo (fig. 8) innalzato da Mario Moschi a Firenze, in piazza Dalmazia, nel quartiere di Rifredi (1927). Qui è il nerboruto e nudo ercole, impegnato al tiro con l'arco, a fungere da umano scudo alla retrostante donna che stringe il pargolo al petto, e al bimbo opportunamente nascosto tra le schie-

ne dei due adulti. Al tiro con l'arco si dedica invece inutilmente la femmina seminuda (Patria o Vittoria?) che a Porcari (1929) è ritta e impotente, non avendo protetto a sufficienza il soldato morto, vestito interamente e per di più avvolto nel cappotto. Il contrastante abbigliamento stagionale delle due figure bronzee potrebbe far supporre una differente destinazione dei due soggetti poi, all'occorrenza, assemblati in un unico monumento.



Figura 8. Mario Moschi, Monumento ai Caduti, Firenze, quartiere di Rifredi, 1927

Fanno invece riferimento a tipologie ampiamente adottate in precedenza i due soldati (uno vivo e l'altro morente) che a Scansano (1928) impugnano la medesima bandiera; così come la Vittoria che consola il ferito a Greve in Chianti (1928); quella con la testa coronata di fiori che solennemente presidia la piazza della chiesa a Gello (1928); e la Patria che ostenta il suo nudo seno a Cascina (1929).

Una esibizione di forza è offerta a Seravezza dal marmoreo macedone *Apuano* che, dal 1929, è in attesa di gettare il pesante macigno contro eventuali assalitori nemici (fig. 9).

Lucca, nel 1930, si permetteva l'enfasi del bronzeo cavaliere equestre che, appoggiato allo stendardo, appare avvolto in un ampio pannello come una comparsa di improbabile film storico. Nello stesso anno, Poggio a Caiano si dotava di un marmoreo cubo che

Mario Moschi scolpiva raffigurando in bassorilievo *La Battaglia* e *La Vittoria patria trionfante e la Vittoria nemica precipite*.



Figura 9. Cornelio Palmerini, Monumento ai Caduti, Seravezza, 1929

Per assistere all'inverarsi della eccezione più clamorosa, ovvero all'impegno commemorativo dal contenuto nuovo per l'originale messaggio simbolico, bisogna giungere al controverso monumento inaugurato il 3 luglio 1927 al centro di piazza Garibaldi a Viareggio (fig. 10).

Al concorso indetto nel luglio 1921 dall'amministrazione comunale viareggina partecipava il drappello dei più noti e prolifici modellatori e scultori toscani specializzati in Monumenti ai Caduti, ossia i fiorentini Giulio Passaglia, Oreste Chilleri, Odo Franceschi, Alimondo Ciampi, Ezio Ceccarelli, Valmore Gemignani, i lucchesi Umberto Pinzauti, Giuseppe Baccelli, Alfredo Angeloni, Edoardo Simoni, Walfredo Grassi, Mario Carlesi, Aurelio Franceschi, i versiliesi Cornelio Palmerini, Antonio Bozzano, Bruno Galeotti, Ubaldo Del Guerra, Arturo Tomagnini, Abele Jacopi, Dante Isoppi, Pietro Bibolotti, Lelio De Ranieri. Questo copioso drappello di specialisti ve-

niva però sconfitto dal bozzetto unitamente presentato dal viareggino Lorenzo Viani e il faentino Domenico Rambelli; bozzetto che si era imposto all'attenzione della commissione giudicatrice (composta dagli scultori Leonardo Bistolfi, presidente, Lodovico Pagliaghi, Arturo Dazzi, dall'architetto Giuseppe Boni, dal letterato Virgilio Bondois)

per l'audacia e l'originalità della concezione, per l'impeto vibrante della figura centrale del Seminatore, che si slancia innanzi verso il limite anteriore del basamento, a spargere la sua semenza feconda; mentre le due altre figure laterali, coricate e allungate presso i margini estremi della base, nella parte posteriore, sono immaginate in atto di porgere a lui il seme simbolico. Sotto qualsiasi angolo visuale si consideri l'insieme del bozzetto, codesto appare nuovo e singolarissimo in ogni senso. È un'opera organica, piena di unità stilistica, immaginata da una fantasia che cerca di rompere i freni degli accademismi più o meno vieti, di uscire dai soliti binari delle consuete opere monumentali.



Figura 10. Lorenzo Viani, Domenico Rambelli, Monumento ai Caduti, Viareggio, 1927

L'originalità del bozzetto a firma Viani-Rambelli era, infatti, soprattutto affidata alla figura del «SEMINATORE che ha il passo implacabile del viandante». Nella relazione di accompagnamento al bozzetto, presentato il 15 settembre 1921, stava altresì scritto:

abbiamo voluto esprimere il carattere della nostra stirpe che chiude in sé l'ansia perenne di andare per le vie del mondo a diffondere la fiamma dell'ideale onde la vita s'illumina e arde. Il passo possente di questo SEMINATORE trae nuovo impeto fatale dal fuoco che arse le anime dei nostri EROI sì come la quercia robusta trae dalla terra madre gli elementi della vita: il loro ultimo respiro ne misura l'ansito. Nella figura laterale: L'EROE DELLA TERRA abbiamo voluto chiudere entro solide linee conclusive il fante: il rude cappotto dall'orditura grave, l'elmetto che serra il capo; le ritorte strette delle fasce, aderenti alle gambe dell'Eroe, come la scorza al tronco, le scarpe di cuoio ferrato, che formavano una massiccia compostezza monumentale sulle trincee aride l'abbiamo voluta esprimere con forme sobrie ed angolari – architettoniche quasi – per liberare l'IMMAGINE DA OGNI RICORDO di oggettività trita ed inutile, perché questa deve restare nella memoria di coloro che sono e che saranno, come colosso di potenza e di audacia disteso sui termini estremi della Patria. Nella figura L'EROE DEL MARE dell'opposto lato, abbiamo voluto riassumere tutti i sacrifici e gli oscuri martirii di questa alacre gente mediterranea; abbiamo fuso nella morbidezza lene delle acque le membra robuste, perché l'EROE appaia come un Dio sospeso nella verde profondità del mare nostro che col suo gesto estremo pare commetta al SEMINATORE il fuoco del suo ideale¹⁴.

È facile immaginare, non conoscendo una inclinazione letteraria del Rambelli, che l'autore della relazione sia stato il Viani scrittore. E a Viani, come dimostrano tanti suoi disegni e dipinti, è attribuibile l'idea del Seminatore (rappresentato nell'album *Alla gloria della guerra* edito nel 1922), e la conseguente identificazione di esso con il viandante che va «per le vie del mondo». Il seminatore-viandante, col suo cappello conico a larghe falde e i grandi piedi, è un tema caro

14 Si veda P. Fornaciari (a cura di), *Il Monumento ai Caduti per la Patria, Viareggio: Lorenzo Viani e Domenico Rambelli, 3 luglio 1927*, Viareggio, Centro documentario storico, 1982; Id. (a cura di), *I Galeottus. Il Monumento ai Caduti per la Patria di Lorenzo Viani e Domenico Rambelli*, Viareggio, Pezzini, 2000; C. CRESTI, *Lorenzo Viani e il Monumento ai Caduti di Viareggio*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 2002.

a Viani, appartiene alla sua esperienza figurativa degli anni 1907-1915 (il volto di questo soggetto tipologico deriva dai ritratti vianeschi di vecchi navarchi e pescatori, e il simbolismo proviene di riflesso dall'interventismo rivoluzionario di marca sindacalista a cui aveva aderito il Viani ex anarchico). Sintetizzando sembra di poter dire che a Viani spetta il ruolo dell'ideatore e al Rambelli il ruolo di realizzatore. Del resto a chi insinuava che Rambelli fosse l'unico esecutore del bozzetto, lo stesso Rambelli teneva a precisare in una lettera inviata a Viani il 25 ottobre 1921: «Ricevo e leggo sul giornale *Il Libeccio*, quanto viene scritto intorno al nostro bozzetto e ti prego pubblicare subito quanto segue: che smentisco nel modo più assoluto che io solo sia l'autore del bozzetto in questione perché intorno ad esso, abbiamo lavorato insieme in perfetta armonia di intenti e di fatiche».

Prima ancora che la commissione giudicatrice rendesse note, il 10 ottobre 1921, le proprie decisioni, Franco Ciarlantini, su «Il Popolo d'Italia», nell'agosto 1921, scriveva:

Una possente figura di Semiatore spazia il suo gesto largo in un plinto quadrato lunghissimo [...] chiude nel pugno robusto una fiamma crepitante: il fuoco che arse le anime dei nostri eroi nelle trincee del martirio, il fuoco benedetto che deve fecondare, scaldare e illuminare in eterno l'Italia. Ai due lati sono i simboli dell'eroismo oscuro, senza offesa ai lenocinii retorici: il fante col rude cappotto [...] con l'elmetto che serra il capo e le strette ritorte delle fasce aderenti alle gambe [...] dall'opposto lato l'Eroe del mare [...] le membra robuste del Marinaio [...] come un Dio sospeso nella verde profondità del Mare. Dallo sguardo degli Eroi al gesto del Semiatore esiste un legame suggestivo, potente: sembra che i due simboli della nostra Vittoria commettano al viandante della stirpe la loro ansia di eternità.

Il Ciarlantini si avventurava poi in una previsione profetica: «Viareggio avrà senza dubbio il più bello e originale monumento d'Italia». Più bello sotto l'aspetto artistico, poiché le antigraziose sembianze del semiatore, del fante e del marinaio, smentivano

decisamente la fallace sensazione che, stando alle raffigurazioni dei Monumenti ai Caduti, la guerra fosse bella perché i fanti sono belli in volto e nel corpo armoniosamente atletico, perché palese e seducente è la bellezza della Vittoria.

Leonardo Bistolfi il 12 dicembre 1925 rendeva conto, al Sindaco di Viareggio, del risultato del collaudo avvenuto, nello studio di Rambelli,

dove i fantasmi plasmati nella creta e nel pensiero dei due colleghi ci apparirono nelle loro originali e intense forze di espressione umana e nella loro altissima simbolica idealità di significato. Il FANTE DELLA TRINCEA, già trasfigurato nell'involto del fango e come già inghiottito dal solco della morte, e il SOLDATO DEL MARE, fatto estremo anelito e palpito dell'onda che scompare, ha teso al fratello il seme immortale della loro passione: e il SEMINATORE procede, sospinto dall'impeto della volontà e del dovere della vita, lanciando nei solchi, purificati e fecondati dal sangue del sacrificio, le pure fiamme che illumineranno gli uomini futuri della nostra terra.

In «Augustea» del 15 giugno 1926 si tendeva anche ad assegnare un'aggettivazione fascista al monumento viareggino:

È la prima volta che l'arte, la vera, esce dall'ambito breve di uno studio e si cimenta in una massa ciclopica. Dal monumento ai Caduti di Viareggio, plasmato da Domenico Rambelli e voluto da Lorenzo Viani sono bandite tutte le ritorte retoriche della decorazione. Sono bandite tutte le femmine nude che a volta a volta rappresentano la libertà, la gloria, la fede, la costanza, la Patria. C'è soltanto un grande Seminautore con un gesto solenne come il corso di un fiume in piena. Può sembrare anche un marinaio che getta una gomina dalla cima del molo. È un gesto di potenza in cui palpita il cuore della Stirpe non ancora estirpata. È il monumento fascista, quello di Viareggio, concluso, robusto, virile, italico [...] Duce ponete l'occhio su quest'opera. Ci vedete le fiamme dell'aurora: l'arte fascista che sorge.

Proprio l'identificazione fascista del monumento suscitava il disprezzo degli anarchici viareggini che detestavano Viani considerandolo un

traditore per la sua conversione al regime, e di contro l'appartenenza in gioventù dell'artista all'anarchismo creava imbarazzo e qualche sospetto nei fascisti locali. Il monumento non era gradito e veniva contrastato fino alla inaugurazione avvenuta il 3 luglio 1927, quando «Il Libeccio», sentiva il dovere di richiamare all'ordine la cittadinanza:

Viareggio è orgogliosa di ricordare i Caduti in un modo veramente nuovo. Il Monumento di Piazza Garibaldi – guardatelo bene – è come doveva essere. Non la fece il popolo la guerra? I piedi del contadino e del marinaio non sono mica fatti per le scarpe di pelle lustra [...] Per noi che viviamo del mare e del monte, ci vogliono delle figure forti, vere. Ci voleva il pensiero di Viani che conosce la nostra vita, ci voleva la forza del Rambelli, che le statue non le fa come insegnano a scuola [...] Viareggio offriva già i comodi e gli svaghi, la pace delle pinete, la poesia delle darsene; ora offre un'opera d'arte che è fascista, che non ha nulla in comune con le solite cose, delle quali ormai siamo stanchi.

Lo stesso giorno su «Riviera Versiliese», Franco Ciarlantini specificava i ruoli complementari dei due autori del monumento appena inaugurato:

Chi l'ha ideato? Tutt'e due. La esecuzione è stata quasi esclusiva di Domenico, ma Lorenzo ne ha accompagnato la gioiosa fatica con ansia fraterna e l'ha vigilata, anche quando l'amico gli era lontano e tra i due si tendeva l'Appennino. Si può dire che Lorenzo abbia dato per la creazione quel contributo d'amore che solo dà diritto alla vera paternità. E Rambelli si è gettato nel non facile cimento liberando tutte le sue capacità d'artista, proprio perché si sentiva secondato e quasi protetto dalla solidarietà spirituale di un fratello d'arte [...] chi guardi [...] l'opera d'arte che sorge in piazza Garibaldi può scoprire in essa i caratteri peculiari dell'uno e dell'altro artista: il pensiero arditamente rivoluzionario di Viani, l'impronta massiccia vigorosa inconfondibile della tecnica e della genialità rambelliana.

Lorenzo Viani, da parte sua, affidava, lo stesso 3 luglio 1927, a «Riviera Versiliese», la propria sensazione: «La figura italica di un Semiatore, sproporzionato di dimensione, apre col gesto la germi-

nazione. I morti, sollevandosi, con l'estremo anelito l'offrono l'oro delle loro anime. Un urlo biblico pare echeggi in piazza Garibaldi: Popolo d'Italia risorgi, cammina!».

Il Seminatore, con le potenzialità del trascinato, costituisce indubbiamente il cardine dell'originalità simbolica del monumento viareggino, ma altrettanta espressione di originalità è contenuta nella impostazione compositiva a sviluppo diagonale, sprigionante dinamismo, delle tre figure: una conformazione a cuneo proiettata, come una prua, verso l'orizzonte ampio e aperto del futuro a travolgere le immediate, asfittiche meschinità dei detrattori i quali tornavano alla carica nel 1940, intenzionati a distruggere l'indesiderato monumento, concepito e realizzato da Viani e Rambelli col pretesto di donare il bronzo alla Patria nuovamente in armi. Costoro giustificavano l'intenzione di fondere le bronzee figure del monumento con la miserevole motivazione:

Quando i bimbi di questa Città imbizziscono e le madri non hanno modo con le blandizie e con i castighi di farli acquietare, vi è una sola minaccia che valga a farli tacere: «Se non la smetti ti porto in piazza delle paure!» [...] tutto è dovuto al monumento che al centro di essa sorge e che nella pesantezza della materia, modellata grottescamente secondo un andazzo delle modellazioni straniere del tempo, incombe come una oppressione o come uno spavento.

Per fortuna un telegramma del Sottosegretario di Stato all'Interno, inviato al Prefetto di Lucca in nome e per conto del Presidente del Consiglio dei ministri ordinava, in data 2 agosto 1941: «Giusta superiori disposizioni comunico che monumento Caduti di Viareggio Non ripetesì NON – deve essere rimosso». Probabilmente si deve all'intervento di Mussolini, memore della sua amicizia con Viani (morto il 2 novembre 1936), il salvataggio del monumento di Viareggio, ossia di uno dei più alti, significativi ed emblematici risultati artistici del Novecento italiano ed europeo.

A conclusione della sequenza ricognitiva mirata ad individuare i pregi, i difetti, le trasgressioni dei Monumenti ai Caduti eretti in

Toscana, ossia al termine del terreno percorso nel 'paradiso degli eroi', è forse confacente porre quale sigillo il *refrain* di una vecchia canzone che è anche indicativa conferma di un vocazionale eroico 'costume' italiano: «chi per la patria muor | vissuto è assai | la fronda dell'allor | non muore mai».

Monumenti alla Resistenza in Toscana.

Appunti per una ricerca

Sandro Morachioli

1.1. Monumenti (im)possibili

Nel secondo dopoguerra le patriottiche autobiografie collettive che avevano accompagnato l'arte monumentale dell'Italia liberale, e poi fascista, cedono il passo a inequivocabili segnali di saturazione¹.

Nel settembre del 1964, Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte già membro del Partito d'Azione e del C.L.N. toscano, prendeva una posizione radicalmente avversa alla realizzazione di monumenti a ricordo della Resistenza. Dalle colonne de «Il Mondo» di Mario Pannunzio, Ragghianti invitava infatti a

pensare a quali furono gli ideali, le aspirazioni, le volontà di coloro che fecero la Resistenza (...). Per rispondere degnamente agli ideali, se vogliamo ai sogni di questi uomini (...) si sarebbe dovuto dare al paese il volto della loro visione. Non è stato fatto, e lasciamo stare. Ma possiamo essere certi che tra gli aspetti della nuova Italia che essi vedevano non c'erano monumenti, e tanto meno al loro sacrificio, ma case, scuole, biblioteche, ospedali, asili, case della cultura, opere sociali. Cioè le cose che ancor oggi mancano, e per cui ogni iniziativa vale. (...)

Mi sia consentito, con ogni rispetto per ogni diversa opinione, ma anche delle nostre serie ragioni, di prospettare questa conclusione, di fronte al pericolo che l'idea prolifichi e che l'Italia si riempia di monumenti partigiani, stemperando la Resistenza in una retorica tardiva e di poco impegno. Coloro che pensano che esista diversità storica di clima morale e di contenuto ideale

¹ Su questi aspetti, focalizzati sulle forme 'istituzionali' della memoria, cfr. M. ISNENGI, *Le guerre degli italiani: parole, immagini, ricordi, 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989, p. 323.

e sociale tra Resistenza e tradizione del monumento, si uniscano per evitare queste forme anacronistiche di commemorazione, e per chiedere invece di soddisfare in nome della Resistenza tanti bisogni collettivi ancora aperti².

Nel contesto degli atteggiamenti anti-monumentali che si sono succeduti nel secondo dopoguerra italiano³, si può inquadrare anche la «motivata sfiducia» ostentata da Renato Guttuso nei confronti della scultura celebrativa di primo Novecento. In un importante intervento del 1955, il pittore siciliano non esitava, infatti, a passare sarcasticamente in rassegna mezzo secolo di monumenti italiani:

dai baffoni di bronzo di Umberto I, al ‘mulo’ di villa Borghese, ai nudi con l’elmetto, alle bandiere (di bronzo) portate dal becco delle aquile, agli atleti tronfi e sproporzionati degli stadi fascisti, è tutta una storia penosa di esperienze del ‘gusto’ (buone o cattive le intenzioni, fa lo stesso) le une peggiori delle altre⁴.

2 C.L. RAGGHIANI, *I monumenti e la Resistenza* («Lettera di Ragghianti»), «Il Mondo», 17 settembre 1964. Le parole di Ragghianti erano rivolte nello specifico al concorso nazionale per un *Monumento alla Resistenza Italiana* da realizzarsi a Cuneo, ma presentavano un carattere più generale. Sulla critica d’arte del giornale di Mario Pannunzio, cfr. L. NUOVO, *La pagina d’arte de «Il mondo» di Mario Pannunzio, 1949-1999*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2010, p. 421. Sull’attività di Ragghianti durante la Resistenza, cfr. C.L. RAGGHIANI, *Disegno della Liberazione italiana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954. Per un inquadramento sulla storia della Resistenza in Toscana, cfr. il recente M. PALLA, *Storia della Resistenza in Toscana*, Roma, Carocci, 2006-2009, 2 voll.

3 La medesima ritrosia verso la celebrazione monumentale poteva mescolarsi con il senso profondo dell’ineffabilità dell’esperienza resistenziale. È il caso di una tomba di partigiani comunisti di San Martino alla Palma al cimitero di Scandicci, sulla cui lapide si legge che «(...) nessun monumento potrà eguagliare quello che ogni italiano eleva nel suo cuore nel ricordo commosso ai fratelli morti perché l’Italia viva». http://resistenzatoscana.it/monumenti/scandicci/sepolcro_dei_partigiani_di_san_martino_alla_palma/; ultima consultazione: 28.02.15. L’epigrafe riprende nel testo un opuscolo clandestino redatto dal Comando Generale delle Divisioni Garibaldine per la morte del giovane gappista torinese Dante Di Nanni, avvenuta il 18 maggio 1944.

4 R. GUTTUSO, *Un monumento*, «Il Contemporaneo», 31 luglio 1955, ora in

L'affinità di Guttuso con la successiva presa di posizione di Raghianti è però soltanto apparente.

Guttuso, di cui è nota la vicinanza al Partito Comunista, non arriva a identificare la 'tradizione del monumento' con i valori superati dell'Italia fascista, né teorizza una radicale contrapposizione tra l'esperienza resistenziale e qualsivoglia ipotesi celebrativa. A ben vedere, è tutto il contrario: il pittore siciliano colloca la questione ideologica e politica del monumento all'interno di una cornice estetica, interrogando forme e funzioni della scultura monumentale. Da una parte, in effetti, Guttuso prova a fornire una risposta a quella più vasta e condivisa sensazione di crisi della scultura che si era fatta evidente a partire almeno dal decisivo testo di Arturo Martini (*Scultura lingua morta*, 1945)⁵. Dall'altra parte sottolinea come, lungi dal rendere impossibile ogni celebrazione monumentale, la Resistenza abbia determinato nuove «condizioni di rinnovamento culturale» in grado di far emergere «alcune esigenze e innanzitutto quella di un'arte meno privata e intellettualistica»⁶. Una nuova arte monumentale appare possibile, e persino auspicabile, tanto che «da parte dei migliori tra i giovani artisti è stata condotta un'azione di rottura del sospetto e della preventiva sfiducia capaci di esprimere grandi sentimenti, di 'celebrare' le imprese dell'uomo».

Passaggi cruciali erano stati certo il concorso nazionale per il *Monumento alle Fosse Ardeatine* (1945-1950), e quello internazionale per il *Monumento al prigioniero politico ignoto* (1952)⁷. Ma è

Id., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano, Bompiani, pp. 393-396.

5 Sulla crisi della scultura nell'immediato secondo dopoguerra, cfr. F. FERGONZI, *Arturo Martini dal 1947 al 1967: un ventennio di sfortuna postuma*, in C. Gian Ferrari-M. Ceriana (a cura di), *Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Milano, Charta, 2009, pp. 55-77. Si veda anche il recente saggio, con utile bibliografia di C. FABI, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi*, «Studi di Memofonte», 11, 2013, pp. 25-46.

6 Sulle accuse all'arte 'intellettualistica', si vedano in particolare le prese di posizione di Palmiro Togliatti in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, III, Torino, Einaudi, 1992, pp. 77-84.

7 Sul concorso londinese, cfr. M. ROSCI, *Il monumento al prigioniero politico*

soltanto con il *Monumento al Partigiano* di Marino Mazzacurati a Parma (1953-1956) che, almeno nella prospettiva di Guttuso, si concretizza la possibilità di uscita dalla crisi della scultura pubblica, e con essa l'ingresso in una nuova stagione monumentale legata alla memoria della Resistenza⁸.

1.2. Gli studi

La storiografia ha più volte evidenziato le differenze tra primo e secondo dopoguerra nel campo della «memoria pubblica», delineando uno scenario speculare che vede la contrapposizione tra le narrazioni successive alla Grande Guerra, vittoriose e unitarie, e i silenzi e le lacerazioni del secondo dopoguerra⁹.

Un ulteriore elemento di distinzione tra il primo e il secondo dopoguerra si può riscontrare anche nel campo degli studi sulla monumentalistica. A proposito delle ricerche sui monumenti della Grande Guerra, lo storico Nicola Labanca notava come di questi si fossero a lungo occupati soltanto critici e storici dell'arte¹⁰; si tendeva quindi,

ignoto, in M. DE MICHELI, *Monumenti alla resistenza in Europa*, Catalogo della mostra (Brescia, Salone della Cavallerizza, 14 dicembre 1985-27 aprile 1986), Milano, Vangelista, 1985, pp. 195-199.

- 8 GUTTUSO, *Un monumento* cit.: «Per la prima volta, nel campo dell'arte monumentale, ci sarà dato vedere un'opera eccellente, non soltanto per le qualità intrinseche dell'invenzione, della fattura, ma anche perché costituirà una prova concreta delle possibilità che si offrono oggi agli scultori. Un'opera che distrugge gli schemi della sfiducia e propone nuovi sviluppi. È il Monumento al Partigiano eseguito da Marino Mazzacurati per conto del Comune di Parma».
- 9 Su questi aspetti, cfr. M. ISNENGI, *Memoria pubblica della Resistenza*, in *L'Italia nella Seconda guerra mondiale e nella Resistenza*, a cura di F. Ferratini Tosi-G. Grassi-M. Legnani, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 559-566.
- 10 Nel dedicare attenzione ai monumenti della Grande Guerra, gli storici dell'arte avevano dovuto, secondo Labanca, «superare le ritrosie a prendere in considerazione l'arte novecentesca e in particolare quella destinata a usi commemorativi e per il largo pubblico, raramente sperimentale e d'avanguardia». Cfr. N. LABANCA, *Pietre di guerra, dall'alba del ventunesimo secolo*, in Id. (a cura di), *Pietre di guerra: ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Milano, Unicopli, 2010, p. XVII.

secondo Labanca, a conoscere un ‘bel’ monumento, «ma si ignoravano le esatte dimensioni del fenomeno più generale, che pure si intuiva imponente, della ‘monumentificazione’ dell’Italia post 1918»¹¹. Nel caso degli studi attuali sui monumenti alla Resistenza, il lavoro degli storici sembra precedere quello degli storici dell’arte¹²: in tal senso, gli strumenti di «analisi e registrazione delle forme della memoria» sono stati avviati sul principio degli anni Ottanta, «anche sull’onda del gusto per la microstoria e per la storia locale»¹³.

Nel corso degli anni Novanta, poi, il rinnovamento della storiografia sulla Resistenza e sulla sua memoria ha rafforzato questi strumenti, e con essi i tentativi di analisi e periodizzazione¹⁴.

11 *Ibidem*.

12 Va fatta certo eccezione per i casi dei fondamentali cataloghi ‘militanti’, ma d’impianto storico-artistico, di Mario De Micheli e Luciano Galmozzi realizzati in occasione del quarantennale della Liberazione. Cfr. DE MICHELI, *Monumenti alla resistenza* cit.; L. GALMOZZI, *Monumenti alla libertà: antifascismo, resistenza e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985*, Milano, La Pietra, 1986. Più recente l’utile approfondimento sul caso del *Monumento alla Resistenza* di Udine, cfr. M. DE SABBATA, *Il monumento alla Resistenza in Udine, 1958-1969: concorso, progetti, polemiche*, pp. 65-82, in A. Del Puppo (a cura di), *Dino Basadella nella scultura italiana del Novecento*, Udine, Fondazione Ado Furlan, 2010. Per una rapida rassegna d’interesse architettonico sul tema dei monumenti alla Resistenza, cfr. A. INDRIGO, *Lo spazio della memoria: monumenti nella diversità dei linguaggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2012. Cfr. anche A. ZEVI, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d’inciampo*, Roma, Donzelli, 2014.

13 ISNENGI, *Memoria pubblica* cit., p. 564. Qui si cita come esempio l’importante censimento riguardante la provincia di Cuneo: G. ARGENTA-N. ROLLA, *Le due guerre: 1940-1943, 1943-1945*, Savigliano, L’Artistica, 1985.

14 Dal punto di vista della periodizzazione, la citata posizione possibilista di Guttuso, e più in generale dei settori culturali legati al P.C.I., mostrava per esempio come le esigenze celebrative fossero tutt’altro che assenti nel panorama politico e sociale degli anni Cinquanta: la forte polarizzazione politica tra i «due estremi di ‘silenzio testimoniale’ ed ‘enfasi testimoniale’» diventerà infatti uno dei caratteri peculiari della memoria della Resistenza e della Seconda guerra mondiale, che si definirà sempre più chiaramente come una «memoria contesa». Un nuovo approccio istituzionale prenderà corpo negli anni Sessanta, all’insegna dei nuovi equilibri politici rispecchiati dalla fase del centrosinistra. Infine, toccherà all’ingessamento ufficiale degli anni Settanta

In questo contesto, in parte già avviato, degli studi storiografici, può essere utile affrontare un percorso che, seppur in via del tutto provvisoria, provi a tenere la rotta sui fatti artistici dei monumenti dedicati alla Resistenza e alla Seconda guerra Mondiale in Toscana. Il che non significherà eleggere necessariamente il 'bel monumento'; si tratterà piuttosto di iscrivere i monumenti nella storia dei linguaggi, degli artisti e delle loro modalità di produzione, nonché delle pratiche sociali e discorsive che li riguardano¹⁵.

Un'analisi che concerna i monumenti resistenziali e ai caduti della Seconda guerra Mondiale nel contesto toscano, risulta facilitata, e stimolata, dai preziosi lavori di censimento avviati nel 2003 - con il *Censimento delle Testimonianze Materiali poste a ricordo degli Eccidi e delle Stragi Nazifasciste in Toscana*, che ha previsto la catalogazione di 212 tra lapidi e monumenti¹⁶-, oltre che da una serie di pubblicazioni rivolte a specifiche aree territoriali¹⁷. Questo insieme di materiali dimostra in primo luogo che il fenomeno della monumentalistica

e Ottanta, in cui gli atteggiamenti anti-celebrativi si trasformeranno spesso e volentieri in nuove retoriche dell'antiretorica. Su questi aspetti, rinvio a M. BAIONI, *Resistenza e Repubblica. Una memoria controversa per un'identità fragile?*, in M. Baioni-C. Brezzi (a cura di), *Memorie scolpite. Itinerari tra i monumenti alla Resistenza nella provincia di Arezzo*, Arezzo, Maschietto e Musolino, 2000, pp. 13-22.

- 15 Un modello metodologico resta, in questo senso, senza dubbio il lavoro di Flavio Fergonzi sulla scultura monumentale del periodo tra le due guerre: F. FERGONZI, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 135-200. A questo si può aggiungere, per alcune proposte di metodo, il recente S. Le Men-A. Magnien-S. Schvalberg (a cura di), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2004.
- 16 Si veda il seguente link: <http://www.regione.toscana.it/storiaememorie-del900/fonti/archivio-di-monumenti>; ultima consultazione: 28.02.15.
- 17 Su Siena, cfr. V. Meoni (a cura di), *Messaggi di pietra: immagini della resistenza senese*, Siena, Nuova immagine, 1992 (valido come censimento e fotografie in bianco e nero, ma poco interessato alla storia delle forme monumentali). Su Pistoia, cfr. *Guida ai monumenti della memoria nel Comune di Pistoia*, Pistoia, Edizioni del Comune di Pistoia, 1995. Sulla Versilia, cfr. L. Geirut (a cura di), *Monumenti e lapidi in Versilia in memoria dei Caduti di tutte le guerre*, Pietrasanta, Petrartedizioni, 2001.

toscana del secondo dopoguerra è tutt'altro che trascurabile a livello quantitativo. La sezione 'monumenti' del sito www.resistenzatoscana.it - sito ufficiale della *Federazione Regionale Toscana delle Associazioni Antifasciste e della Resistenza*, uno strumento davvero imprescindibile per una qualsiasi analisi legata alla Toscana - segnala ben 1219 occorrenze monumentali (tra lapidi, cippi e monumenti veri e propri: sia generici ai caduti, che ai partigiani). Il primato, sebbene provvisorio (il censimento è in fase di accrescimento), spetta alla provincia di Firenze (324), seguita da quelle di Massa-Carrara (216), Arezzo (164), Siena (139), Pistoia (107), Lucca (76), Pisa (71), Grosseto (44), Livorno (29), Prato (26)¹⁸. Il fenomeno generale appare assai dilatato in senso cronologico e si articola sul lungo periodo del secondo dopoguerra, dal 1945 ad oggi. Tuttora, infatti, la produzione monumentale è tutt'altro che interrotta, anzi, assume nuovi caratteri ancora da indagare e interpretare: dal coinvolgimento delle scuole alla diversificazione dei contenuti delle diverse forme monumentali¹⁹.

2.1. Monumenti in Toscana: linee di continuità

Il paesaggio monumentale toscano appare variegato sia da un punto di vista tipologico, sia da un punto di vista contenutistico, tra generici monumenti ai caduti e più connotate memorie partigiane.

Non mancano le forme di continuità rispetto alla tradizione monumentale del periodo fra le due guerre. Queste sono ascrivibili in modo particolare all'immediato dopoguerra, ma presentano un sorprendente ritorno negli anni Novanta, e rimandano più di frequente

18 Il sito segnala anche 23 monumenti extra-toscani. Cfr. <http://resistenzatoscana.it/monumenti/>; ultima consultazione: 28.02.15.

19 Si veda per esempio il *Monumento ai caduti della Resistenza* di Capannoli (Pisa), che, come si legge in epigrafe, è stato «ideato dagli alunni della scuola media statale Dante Alighieri». Dal punto di vista della diversificazione dei contenuti, andrà analizzata la produzione di monumenti dedicati ai civili nel corso degli anni Novanta e Duemila; dal *Monumento ai caduti del bombardamento* di San Marcello Pistoiese (1994) al *Monumento ai caduti nei lager*, di Tavarnelle in Val di Pesa (Firenze, 2003), per esempio. I monumenti citati sono visualizzabili sul sito www.resistenzatoscana.it; ultima consultazione: 28.02.15.

ad un culto dei caduti di carattere omnicomprensivo²⁰. Si veda il fenomeno della vera e propria rifunzionalizzazione dei monumenti ai caduti della Grande Guerra tramite l'aggiunta o l'accumulo di lapidi con i caduti della Seconda guerra o della Resistenza. Esemplare in tal senso il monumento di Chianciano Terme dove, alla retorica e vittoriosa epigrafe del basamento, celebrativa della Grande Guerra, si aggiunge sul retro una lunga, secca, lista di caduti degli anni 1940-1945, comprendente sia militari che partigiani²¹.



Figura 1. Monumento ai Garibaldini caduti in Balcania, Comune di Firenze, località Trespiano, 1945 (?). Fonte dell'immagine: <http://resistenzatoscana.it>

Una diversa piega nella stessa linea di continuità è rappresentata dai casi di permanenza dei linguaggi monumentali tradizionali. Nel *Monumento del Pignone* a Firenze (1950), all'interno di una grande lapide dedicata ai caduti della Seconda guerra, partigiani compresi,

20 Un valido esempio del ritorno ai linguaggi monumentali tradizionali durante gli anni Novanta, è rappresentato dal *Monumento ai Caduti di tutte le guerre* di Capezzano Monte (Lucca), opera dello scultore versiliese Enzo Pasquini, inaugurato nel 1996. Cfr. GEIRUT, *Monumenti e lapidi in Versilia* cit., pp. 113-115.

21 Il monumento di Chianciano Terme è visualizzabile sul sito www.resistenzatoscana.it; ultima consultazione: 28.02.15.

compare un rilievo bronzeo con una piccola Nike di Samotracia, trasparente allusione a una vittoria (della pace e della libertà), rafforzata anche dal finalistico messaggio epigrafico²².

A proposito di continuità rispetto alle pregresse tradizioni monumentali, non andranno poi omessi gli esempi del *Monumento ai Partigiani Garibaldini caduti nei Balcani* (1945) nel cimitero di Trespiano (Firenze), in cui le parole della lapide - una citazione di Giuseppe Mazzini - e le immagini in bassorilievo - due partigiani che avanzano protetti da un ritratto di Garibaldi - convergono nel richiamare l'epopea risorgimentale²³ (fig. 1).



Figura 2. Edoardo Rubino et al., Monumento ai caduti e alla linea gotica, Ripa di Seravezza (Lucca), 1954-1958

Né andrà infine dimenticato il caso, assai significativo, del *Monumento ai caduti di tutte le guerre e a ricordo della linea gotica* a Ripa di Seravezza (Lucca) (fig. 2).

22 «Fecero olocausto della loro vita per ridonare a noi patria pace e libertà 1940-1945». Il monumento del Pignone di Firenze è visualizzabile sul sito www.resistenzatoscana.it; ultima consultazione: 28.02.15.

23 Lo stesso può dirsi per il cippo marmoreo dedicato *Ai Pistoiesi della divisione Italiana Partigiana Garibaldi* caduti in Jugoslavia (località Le Fornaci, Pistoia).

Qui gli altorilievi in pietra del Carso (donati dalla Ditta Henraux di Querceta) con tre figure allegoriche, sono opera (incompiuta) dello scultore, disegnatore e senatore Edoardo Rubino (1871-1954), completata dallo scultore Abele Jacopi e dall'architetto Lorenzo Jacopi²⁴. Il monumento è stato inaugurato nel 1958 dal ministro dei trasporti Armando Angelini, democristiano. Non è casuale che l'opera risulti profondamente radicata nei linguaggi monumentali della prima metà del secolo: Rubino era stato infatti autore di molti monumenti pubblici, nel periodo liberale come in quello fascista²⁵.

Un'altra decisiva forma di continuità con il periodo tra le due guerre, è proprio quella riguardante i cosiddetti 'tecnici' o professionisti della memoria; nello specifico, gli scultori che si erano specializzati nella realizzazione di opere pubbliche. Va menzionato in questo senso, per la sua esemplarità, il caso della lapide livornese di via Ernesto Rossi (Livorno), dedicata dall'A.N.P.I ai Caduti della Resistenza nel 1950. Una lapide epigrafica in marmo, sulla quale compaiono i nomi dei partigiani livornesi. Al centro del fitto elenco dei nomi emerge in bassorilievo la figura di un partigiano (fig. 3).

Gli scarponi, il calcio del fucile, le munizioni, il fazzoletto al collo, la bisaccia: lo stile realista con cui è caratterizzato il suo abbigliamento viene 'tradito' dalla comparsa di uno degli attributi più tipici del 'mestiere' dello scultore monumentale, e più in generale dell'iconografia politica a larga diffusione. Pochi oggetti appartengono, infatti, al lessico dell'allegoria e del simbolismo politico tradizionale come la catena. Spezzata o da spezzare che sia.

Inoltre, il vigore classicamente corrucciato della figura virile è ancora quello fascista. Così pure la posa erculea di lontana memoria canoviana si riconnette alla tradizione celebrativa. L'opera è eseguita da uno scultore locale, Giulio Guiggi, che si era formato nell'ambito della scultura monumentale fascista, e nel 1939 aveva avuto alcune

24 Le informazioni riguardanti questo monumento sono tratte da L. Geirut, *Monumenti e lapidi in Versilia* cit., pp. 168-170.

25 Su Rubino, cfr. A. Panzetta (a cura di), *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino 2003, pp. 789-790.

committenze ufficiali, tra cui i fregi decorativi per la Scuola della Milizia di Livorno, poi Caserma dei Carabinieri²⁶.



Figura 3. Giulio Guiggi, Lapide dei caduti della Resistenza, Livorno, 1950

Ciò detto, nonostante gli innegabili vettori di continuità, nel contesto dell'immediato dopoguerra appaiono dominanti alcune nette linee di frattura rispetto alla monumentalistica tradizionale e ufficiale.

2.2. Linee di frattura

Sono assai efficaci, e appropriate anche alla situazione toscana, le parole di Mario Isnenghi sulla volontà spontanea e quasi immediata, da parte dei partigiani, di rendere pubblico il ricordo degli eventi bellici:

è così che – fin dagli ultimi anni Quaranta – prende piede, nelle città o nelle valli dove più si è combattuto in nome della libertà e di un'Italia antifascista, un folto reticolo di segni della memoria partigiana. È un'arte povera, di materiale e forme modesti,

26 Su Giulio Guiggi (1912-1994), si veda N. Micieli (a cura di), *Guido Guiggi, Segno e forma Plastica*, Fondazione Livorno, Livorno 2014.

frutto di spaccapietre e scalpellini, e non di scultori con tanto di concorsi e giurie. Le lapidi seguono il tracciato della morte, per fucilazione, impiccagione, o nel vivo dei rastrellamenti e degli scontri. Sono in aperta campagna, solitarie e fuori di mano, là dove esistevano le condizioni per la sopravvivenza delle bande; o anche nei paesi o nelle vie cittadine. (...) ²⁷.

Forme di memoria partigiana sono disseminate nei territori. Spesso deviano dai centri urbani. Si legano a doppio filo con la storia militare della guerra civile. Seguono e punteggiano i ricordi degli episodi più sanguinosi. Marchiano gli spazi di lotta con la loro muta presenza.



Figura 4. Colonna dei martiri di Valla, San Terenzo Monti (Massa), 1945

Sono opere nate «quasi per germinazione spontanea», in un contesto di tendenziale mancanza di appoggi o stimoli istituzionali ²⁸.

Committenti sono gli stessi partigiani, le loro associazioni, i parenti delle vittime, i piccoli comuni più segnati dagli eventi bellici.

²⁷ ISNENGI, *Le guerre degli italiani* cit., p. 351.

²⁸ Cfr. BAIONI, *Resistenza e Repubblica* cit. p. 20.

Senza contare le lapidi, le forme più ricorrenti per questi monumenti ‘poveri’ variano dagli impianti basici dei cippi, a minimali strutture architettoniche. Nude colonne, come quella, spezzata, dedicata ai *Martiri di Valla*, collocata a San Terenzo Monti nel primo anniversario dell’eccidio (19 agosto 1945)²⁹ (fig. 4). Squadrati blocchi di marmo, specie nella provincia di Massa Carrara. Grosse pietre sbrecciate da pochi colpi di scalpello, cippi rupestri come il *Monumento alla divisione Apuana* a Campocecina (Massa, 1951), ancestrali *menhir* armonicamente calati nei paesaggi apuani come il *Monumento ai caduti nella guerra di Liberazione* di Foce di Mosceta (Lucca), ai piedi della Pania della Croce³⁰ (fig. 5).



Figura 5. Cippo ai Caduti della Guerra di Liberazione, *Foce di Mosceta (Lucca)*, 1949

29 Cfr. http://resistenzatoscana.it/storie/le_violenze_di_san_terenzo_bardine/; ultima consultazione: 28.02.15.

30 In epigrafe al monumento di Campocecina si legge da un lato: «Divisione apuana | b.ta garibaldi | ‘g.menconi’ | g.po patrioti apuani | b.ta ‘lunense’ – 9 settembre 1951 | il sangue versato | sui monti ridona | libertà ed onore | al popolo». Dall’altro lato: «NON CEDERE – 9 settembre 1943».

Sono tracce di memoria dal carattere 'popolare'. Il loro tono intimo si riflette sia nei modi di produzione che nei dispositivi di fruizione. Il loro impianto è spesso sacrale e non esita a riconnettersi alle forme della religiosità contadina: negli umili tabernacoli in pietra della Lunigiana; nell'arco che pare di pieve romanica del monumento di Caprognano (Fosdinovo, Massa) (fig. 6).



Figura 6. Monumento ai caduti di Caprognano (Fosdinovo, Massa), 1945

Sono monumenti *ready made*, autentici anti-monumenti. Sono forme di un culto laico, antiretorico per rigore e per vocazione. Le pietre prevalgono sui marmi. Gli autori restano anonimi.

Sono forme del ricordo che si dilatano nel tempo. Non le si può circoscrivere all'immediato dopoguerra. Perdurano, specie nelle aree di provincia, almeno sino agli anni Sessanta: nella rude, arcaica piramide di pietra del *Monumento di monte Givi* (Pontassieve, 1963), nella squadrata cornice del *Monumento del chiesino di Monte Givi*, (Pontassieve, 1958) costruito per il decennale della Costituzione, nel tronco di piramide del *Monumento alla Resistenza* di Vernio (1954). Persino negli anni Ottanta e Novanta continuano a prodursi di queste tracce: col *Monumento dei Faggi di Javello* (Prato, 1984) in cui già la pietra prende forme più ardite; con la lapide incastonata nella pietra per il *Monumento ai processati e ai condannati* di Lastra a Signa

(Firenze, 1995); col *Sasso dei Partigiani* di Bagno a Ripoli (Firenze, 1998).

Accanto a queste primarie figure della memoria partigiana, che ricevono una progressiva adesione da parte delle istituzioni locali, e che spesso sono realizzate da anonimi autori con una connotazione sociale artigianale, in Toscana comincia a segnalarsi anche l'intervento di veri e propri artisti. Sono infatti gli scultori che hanno alle spalle un'esperienza partigiana, a fornire una decisiva spinta alla professionalizzazione della memoria monumentale della Resistenza.

3.1. Scultori-partigiani

'Scultori-partigiani' sono attivi in Toscana sin dai primi anni Sessanta. Nelle loro opere prevale il codice figurativo, ritenuto a lungo, come si vedrà, più 'popolare', e spesso virato in direzione espressionista o con qualche, più saltuaria, concessione all'astrazione.

Meritano di essere almeno citati i nomi di Nado Canuti, prima giovanissimo partigiano, poi artista e autore del *Sacrario ai caduti* nel cimitero di Piombino (1966), e di un bassorilievo bronzeo in *Memoria della battaglia di Piombino del 10 settembre 1943* (1974), posto all'ingresso del Municipio di Piombino, dal linguaggio vicino a quello dei bassorilievi degli anni Quaranta di Giacomo Manzù³¹.

Dello stesso anno 1974 è un altro bassorilievo, questa volta in marmo, ascrivibile a un altro scultore-partigiano: Dante Isoppi, comandante della Divisione Apuana. A lui si deve l'ideazione (l'opera risulta eseguita materialmente dallo scultore Roberto Bernacchi) del *Monumento alle donne della Resistenza*, a Carrara, che omaggia con realismo espressionista l'immane fatica compiuta dalle donne carraresi nel trasportare pacchi di farina da Parma per garantire le provigioni alimentari agli abitanti della città e ai combattenti delle montagne (fig. 7).

Particolarmente interessante, per la precocità cronologica e per il suo alto grado di specializzazione nell'arte monumentale, è il percorso del carrarese Nardo Dunchi (1914-2010). Allievo dell'Accademia di Belle Arti di Carrara e per qualche tempo persino di Arturo

31 Cfr. GALMOZZI, *Monumenti alla libertà* cit., pp. 184-185.

Martini; poi alpino, partigiano, esperto dinamitardo prima nel cu-neese e in seguito sulle Alpi Apuane; infine artista e scultore particolarmente legato alla tematica resistenziale³².



Figura 7. Dante Isoppi (e Roberto Bernacchi), Monumento alle donne della Resistenza, Carrara (Massa), 1974

Il suo primo *Monumento al partigiano* viene inaugurato ad Avenza (Massa) l'8 aprile 1962, cinque anni dopo l'uscita del suo fortunato libro di *Memorie Partigiane*³³. La committenza dell'opera coinvolge il Comune di Carrara e il Consiglio Federativo della Resistenza. L'attuale collocazione - un piccolo giardinetto denominato *Parco del Partigiano*³⁴ - è certo meno evocativa rispetto allo sfondo alpino richiamato dalla cartolina illustrata che ne festeggiava l'inaugurazione

32 Su Nardo Dunchi scultore, notizie in O. LENZI, *Nardo Dunchi scultore nelle vicende del Novecento*, Pontedera, Baldecchi e Vivaldi Editori, 2012. Si veda la sua biografia sul sito <http://www.anpi.it/donne-e-uomini/nardo-dunchi/>; ultima consultazione: 28.02.15.

33 Cfr. N. DUNCHI, *Memorie partigiane*, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

34 La collocazione attuale non è quella originaria. Inizialmente il monumento era collocato in un'altra zona di Avenza, che al momento non sono in grado di definire con precisione.

(figg. 8-9). Sul basamento è applicata una lapide che riporta alcuni versi tratti dalla *Leggenda del soldato morto* di Bertold Brecht: «Ecco gli elmi dei vinti!!! | e il giorno che ce li | ha sbalzati un colpo | dalla testa non fu | allora la disfatta. | Fu quando credemmo | e li mettemmo in testa».



Figura 8. Nardo Dunchi, Monumento al Partigiano, Avenza (Massa), 1962



Figura 9. Cartolina di inaugurazione del Monumento al Partigiano di Avenza, 1962

I versi forniscono una chiave di lettura antimilitarista dell'opera. Ma la scultura è più ambigua: è una sorta di manichino in marmo, dal sapore metafisico; un'enigmatica statua-stele; una sagoma dall'identità sfuggente, tra la vittima e la sentinella, che pare compiere un leggero passo in avanti, come un *kouros* arcaico, ma è asimmetrico e come sezionato in senso longitudinale.

Nel 1963 Dunchi realizza il *Monumento ai caduti per la libertà* di Boves, nel cuneese. Qui il tema della sagoma viene duplicato e inserito in una struttura architettonica: un uomo e una donna sorreggono un architrave; il motivo delle mani alzate è debitore del *Monumento*

alla città distrutta di Rotterdam, di Ossip Zadkine (1951-1953), a sua volta scultoreo prosecutore di Guernica³⁵. Rispetto all'opera cararese, il *monumento ai minatori di Niccioleta*, a Massa Marittima (Grosseto), inaugurato il 14 giugno 1964 e dedicato agli 83 minatori caduti vittime dei nazisti il 14 giugno 1944, gode di un rapporto armonico col paesaggio. È posto sulla cima di una collina e riprende in parte la cornice architettonica del monumento di Boves. Questa volta però le figure sono tre e s'inseriscono sotto un architrave poggiato su due assi verticali.

Nonostante gli accenti astratti, la ricerca monumentale di Nardo Dunchi mantiene un carattere nettamente tradizionale per quel che riguarda l'interazione tra scultura e basamento. Resterà tale anche quando, nel corso degli anni Settanta, lo scultore prenderà risolutamente la via dell'astrazione nella ricerca atmosferica dei contrasti tra pieni e vuoti, luci e ombre; si veda il *Monumento alla Resistenza* di Castelnuovo Magra, in provincia di La Spezia (1975)³⁶.

Giunti a questo punto, tuttavia, sarà il caso di mostrare come, in concomitanza con l'attività di questi 'scultori-partigiani', durante gli anni Sessanta lavorano ad opere monumentali nel territorio toscano anche scultori di fama nazionale come l'emiliano Marino Mazzacurati.

3.2. Il «Monumento ai caduti di tutte le guerre» di Marino Mazzacurati a Sansepolcro

Marino Mazzacurati (1908-1969) è stato un esponente di spicco della Scuola Romana durante il fascismo; amico di Scipione e Mafai, fiero avversario dello stile novecentista allora dominante. Nel secondo dopoguerra il suo nome si lega al *Monumento al*

35 Sull'inaugurazione del monumento, alla presenza del Presidente Segni, cfr. G. PANSA, *Il monumento a tutte le vittime della guerra nel paese distrutto dal primo massacro nazista*, «La Stampa», 29 settembre 1963. Sui rapporti di Dunchi con Zadkine, cfr. N. DUNCHI, *Memorie artistiche*, Carrara, Raffaello Meiattini editore, 2004.

36 Sul monumento di Castelnuovo Magra, cfr. M. Bottero (a cura di), *Memoria nella pietra: monumenti alla Resistenza ligure 1945-1995*, Genova, Istituto storico della resistenza in Liguria, 1996, p. 239.

Partigiano di Parma, realizzato insieme all'architetto Guglielmo Lusignoli dopo la vittoria al concorso nazionale del 1953, e inaugurato nel 1956 alla presenza del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi. Si tratta di uno dei più noti e discussi monumenti alla Resistenza. Lo dimostra chiaramente la forte mediatizzazione della sua parte 'positiva'³⁷ - un partigiano in piedi, il mitra imbracciato - attraverso la sua diffusione in cartoline illustrate e manifesti politici (fig. 10).



Figura 10. Marino Mazzacurati, Monumento al Partigiano di Parma, cartolina

A confronto del successo e dei clamori suscitati dal monumento di Parma, il *Monumento ai caduti di tutte le guerre* di Sansepolcro, inaugurato nel 1963³⁸, presenta un carattere più sommesso, ma del tutto peculiare; innanzi tutto perché costituisce una sensibile svolta stilistica nel percorso dell'artista, che anticipa la marcata teatralità espressionista del *Monumento alle Quattro Giornate* di Napoli dell'anno successivo.

37 Il monumento si componeva di due parti: una con un partigiano in piedi, l'altra con un partigiano a terra, morto.

38 Cfr. GALMOZZI, *Monumenti alla libertà* cit., p. 184.



Figura 11. Marino Mazzacurati, Monumento ai caduti di tutte le guerre, Sansepolcro (Arezzo), 1963. Immagine tratta da Mostra di Marino Mazzacurati, 1907-1969. Opere antifasciste, Catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1974



Figura 12. Marino Mazzacurati, Trionfo della Morte, 1943, inchiostro su carta. Immagine tratta da Marino Mazzacurati. Opere antifasciste nel trentennale della liberazione, Catalogo della mostra, Ferrara, 1975

A livello urbanistico, il monumento di Parma³⁹ era collocato, con una forte (e contesa) carica simbolica di legittimazione politica della Resistenza, nel cuore della città. L'opera di Sansepolcro è collocata appena fuori dalle mura rinascimentali, a Porta Fiorentina, nell'odierno piazzale dell'autostazione. Dall'atteggiamento sobrio del Partigiano di Parma si passa, a Sansepolcro, ad un immaginario macabro e cruento. Con un'iconografia forte ed esplicita, Mazzacurati fornisce una chiara connotazione all'apparente genericità dell'intestazione del monumento «ai caduti di tutte le guerre»⁴⁰. Tra l'esangue cadavere di un partigiano impiccato, e una salvifica allegoria della Pace, va in scena un trionfo della Morte dal carattere quasi geometrico, persino letterale nel suo svolgimento simbolico: la Morte, che indossa un elmetto nazista, semina strage e disperazione componendo una svastica all'incrocio del braccio e della falce (fig. 11).

Quel «fondo espressionista» che secondo Renato Guttuso restava confinato «sotto la superficie» del «classicismo» delle sculture parmensi, esce prepotentemente alla ribalta nel monumento di Sansepolcro⁴¹. Significativamente, Mazzacurati si ricollega in quest'opera alla sua produzione grafica, fortemente marcata in senso grottesco ed espressionista, del periodo 1943-1945: i disegni e gli acquerelli con *Trionfo della Morte*, *Strage*, *Partigiano Impiccato*, *Apocalisse*⁴² (fig. 12).

39 Sulla storia del monumento di Parma, con particolare attenzione ai suoi contesti politici, cfr. W. GAMBETTA, *Il partigiano di Parma: politica della memoria e costruzione dell'identità nazionale nella storia di un monumento*, «Aurea Parma», 88, 2004, 1, pp. 33-52.

40 Non è di poco conto l'intestazione generica di monumento «ai caduti di tutte le guerre», che però può dipendere dalla committenza comunale, su cui occorrerà effettuare nuove ricerche. In effetti, restano da ricostruire le dinamiche e i vincoli posti dalla committenza, così come le modalità di ricezione dell'opera. Appare comunque probabile che si tratti di un incarico comunale piuttosto che di un concorso.

41 Cfr. GUTTUSO, *Un monumento cit.*

42 Sulla produzione di tematica resistenziale e antifascista di Mazzacurati, cfr. in particolare: *Marino Mazzacurati. Opere antifasciste nel trentennale della liberazione*, Catalogo della mostra, Ferrara 1975. Cfr. anche *Mostra di Marino*

Si può ipotizzare che a questa netta inversione di stile abbia contribuito la sconfitta al dibattuto concorso nazionale per il *Monumento alla Resistenza* di Udine, del 1959. Il progetto di Mazzacurati e dell'architetto Persichetti si era classificato terzo, preceduto dalla coppia Marcello Mascherini – Roberto Costa, e dal progetto vincitore degli architetti Gino Valle e Federico Marcoli con una scultura di Dino Basaldella⁴³. La scelta della giuria udinese aveva segnato un importante punto di svolta nel mutamento del gusto e del linguaggio in fatto di pubblici monumenti. Era forse la prima volta che, nell'ambito della monumentalistica resistenziale italiana, era risultato vincitore un progetto in cui l'impianto architettonico relegava la scultura ad un ruolo non primario. Inoltre, ed è un altro fattore non da poco, la scultura del progetto vincitore era astratta, non figurativa.

Nella sua rubrica su «L'Espresso», il critico Bruno Zevi aveva mostrato apprezzamento per il progetto di Mazzacurati, sostenendo che «l'unico appunto serio che si può fare alla giuria è quello d'aver premesso a Mazzacurati il progetto dello scultore Marcello Mascherini e dell'architetto Roberto Costa, il quale ha dei meriti ma non presenta un'idea paragonabile a quelle del primo e del terzo premio»⁴⁴. Eppure, nel dibattito suscitato dal concorso, le sculture di Mazzacurati - in parte affini a quelle di Parma nella scelta di due statue in bronzo raffiguranti un partigiano vittorioso, in piedi, e uno morto, accasciato - erano state messe alla berlina per il loro tono «declamatorio» e tradizionalistico. Le critiche erano state forti, persino pittoresche. Tra queste, va citata almeno quella, feroce, riportata dallo stesso Zevi, di aver realizzato non un monumento alla Resistenza, ma addirittura «un monumento a Garibaldi»!

Ad ogni modo, è proprio nel contesto di questo mutamento del gusto che appare più comprensibile l'abbandono, da parte di

Mazzacurati (1907-1969). Opere antifasciste, Catalogo della mostra, Reggio Emilia 1974; qui, in particolare, cfr. R. DE GRADA, *Saggio per la mostra di Reggio Emilia*.

43 Si veda DE SABBATA, *Il monumento alla Resistenza in Udine* cit.

44 B. ZEVI, *Astrazione contro Realismo*, «L'Espresso», 10 maggio 1959.

Mazzacurati, degli elementi più nettamente celebrativi della vittoria partigiana, presenti sia a Parma che nel progetto per Udine: come ammetterà lo stesso scultore, l'opera di Sansepolcro è più cupa, non è più «esaltazione dell'eroismo e del valore, ma solo condanna delle sofferenze di milioni di uomini nel corso di tutte le guerre»⁴⁵.

Appare significativo, comunque, che nel monumento di Sansepolcro Mazzacurati non abbia abbandonato la figurazione. Tutt'altro. Quest'opzione stilistica è rivendicata con una vera e propria dichiarazione programmatica: «per questo monumento della città di Sansepolcro, come già per quello di Parma», dichiara lo scultore, «ho scartato le soluzioni astratte, perché è mia convinzione che nulla sia più retorico e intellettualistico dell'esprimersi con una sorta di simbolismo formale, che non sia subito inteso dal pubblico a cui l'opera è diretta»⁴⁶. La grammatica figurativa è intesa da Mazzacurati come una vocazione popolare alla «chiarezza» e alla «leggibilità» dell'opera, nell'ottica di una «funzione pubblica» della scultura e dello scultore, alla quale quest'ultimo «non può rinunciare senza spezzare la tradizione della propria arte».

Per inciso va detto che proprio su questa linea, esposta chiaramente da Mazzacurati, della ricerca di un «equilibrio» tra «le ragioni d'ordine estetico» e «le esigenze di un profondo sentimento popolare»⁴⁷, si può leggere la permanenza in Toscana, e in particolare nella provincia di Arezzo, di monumenti di carattere figurativo lungo gli anni Settanta; nello stesso momento in cui, come si vedrà, cominceranno anche le prime sperimentazioni di monumenti astratti.

45 M. MAZZACURATI, *Per il monumento di Sansepolcro*, «L'Europa letteraria, artistica, cinematografica», vol. 21, 1963, p. 203. È poi da comprendere se la scelta di Sansepolcro possa o meno essere descritta nei termini di «periferizzazione». (Per le implicazioni di questo concetto, si veda E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Parte prima, *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi 1979, pp. 283-352).

46 MAZZACURATI, *Per il monumento di Sansepolcro* cit.

47 *Ibidem*.

Tra le più interessanti sculture figurative di questo periodo rientra il *Monumento ai caduti della Resistenza*, ad Arezzo, opera in bronzo di Bruno Giorgi, fusa a Rio de Janeiro; un'opera che, nella forte tensione diagonale della figura umana urlante e ancora con le braccia alzate, pare memore dello straordinario, ma all'epoca poco apprezzato dal pubblico, *Monumento ai caduti* di Viareggio di Domenico Rambelli e Lorenzo Viani (1927); oltre che, sia chiaro, di *Guernica* e *Zadkine* (fig. 13). Ancora ad Arezzo, va segnalato poi il *Monumento ai caduti della provincia* (1974-1975), di Firenze Poggi, collocato all'ingresso del cimitero cittadino, che riprende invece il formato del bassorilievo espressionista, sebbene in forma assai semplificata rispetto all'effetto di quinta teatrale ottenuto da Mazzacurati⁴⁸.



Figura 13. Bruno Giorgi, Monumento alla Resistenza, 1975, Arezzo.

Fonte dell'immagine: <http://resistenzatoscana.it>

Chiuso l'inciso, occorre rilevare che il riferimento polemico di Mazzacurati verso «le soluzioni astratte» e quell'approccio «retorico e intellettualistico dell'esprimersi con una sorta di simbolismo formale», non era soltanto una generica e tardiva presa di posizione nel decennale dibattito tra realismo e astrazione⁴⁹. Nello stesso anno

48 Si veda il monumento in Baioni-Brezzi (a cura di), *Memorie scolpite* cit., p. 38

49 Sul dibattito tra realismo e astrazione, cfr. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte*

dell'inaugurazione del monumento di Sansepolcro, il 1963, e proprio sull'idea di «simbologia delle forme», stava divampando una forte discussione legata al concorso nazionale per un *Monumento alla Resistenza Italiana* indetto dal comune di Cuneo⁵⁰. Ancor più del concorso di Udine del 1959, proprio la gara di Cuneo segnerà una svolta per l'emergere di nuovi linguaggi monumentali. A livello nazionale ma anche in Toscana.

4. Nuove estetiche del monumento

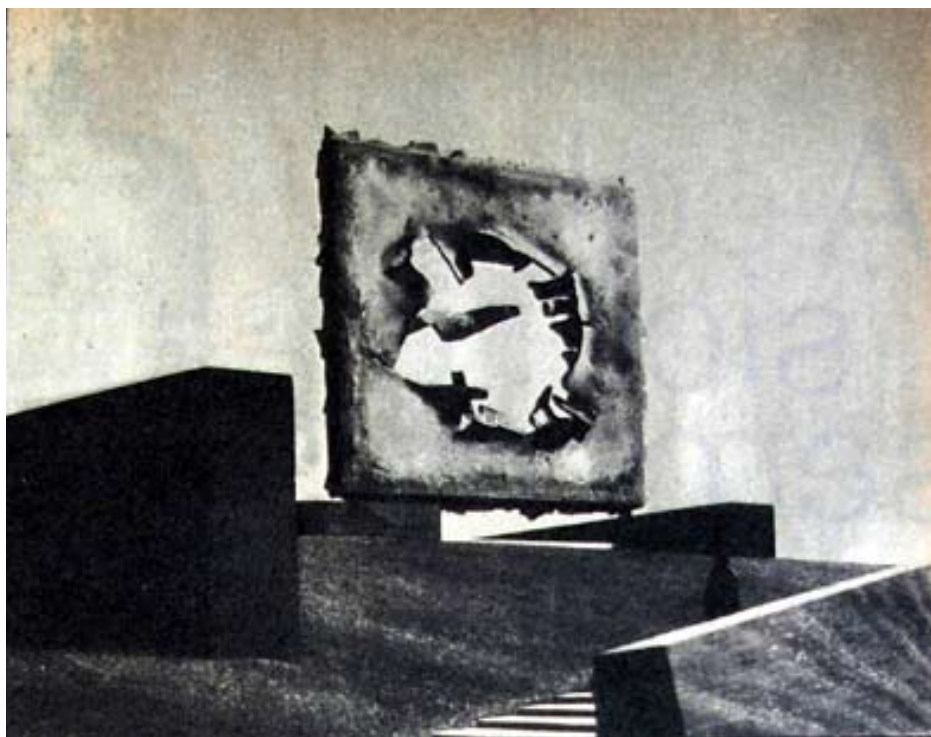


Figura 15. Aldo Calò, Mario Manieri Elia, Progetto per il Monumento alla Resistenza Italiana a Cuneo, 1963. Immagine tratta da «L'Espresso», 28 luglio 1963

Con il concorso nazionale di Cuneo si apriva, secondo la sua stessa Commissione Giudicatrice - composta da Giulio Carlo Argan, Albino Arnaudo, Nello Ponente, Maurizio Saglietto, Bruno Zevi -

in Italia cit. pp. 3- 84.

50 Non a caso, *Simbologia delle forme*, è il sottotitolo di un testo, successivo, dedicato proprio all'autore del monumento alla Resistenza di Cuneo. Cfr. G.C. ARGAN, C. BRANDI, *Umberto Mastroianni. La simbologia delle forme*, Bari, Dedalo, 1980.

«una nuova pagina della storia dell'arte contemporanea italiana»⁵¹. Al bando, fortemente voluto da Lionello Venturi poco prima di morire, avevano partecipato alcuni dei più importanti scultori e architetti italiani: Mastroianni, Fazzini, Franchina, Calò, Fontana, Somaini tra gli scultori; Manieri Elia, Gabetti, Oreglia d'Isola, Cavadini, Parisi e altri, tra gli architetti. Vincitore era risultato il progetto di Aldo Calò e Mario Manieri Elia, che «avevano inteso di fermare l'attenzione dell'osservatore su un solo elemento evocativo: la piastra squarciata contro il panorama dei monti»⁵² (fig. 15).

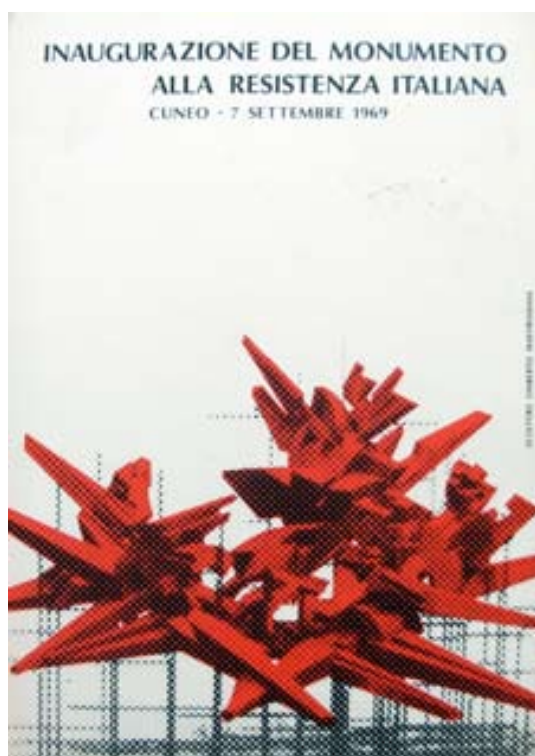


Figura 16. Cartolina di Inaugurazione del Monumento alla Resistenza Italiana di Umberto Mastroianni, Cuneo 7 settembre 1969

Per una serie di vicende difficili da ricostruire in questa sede, il monumento definitivo non verrà realizzato da Calò, ma da Umberto

51 Punto di partenza, per un dibattito ancora da ricostruire, nelle sue vaste connessioni e implicazioni, è l'ampia sintesi della questione operata da M. CALVESI, *Un simbolo per una grande idea (Alla memoria di Lionello Venturi)*, «Marcatrè», II, gennaio 1964, 2, pp. 3-10.

52 *Ibidem.*

Mastroianni (1964-1969)⁵³ (fig. 16). Ciò che preme ora sottolineare è che la vicenda cuneese rappresenta un'intensa fase di elaborazione per la storia della monumentalistica italiana nel secondo dopoguerra. Il concorso provoca da subito una riflessione organica di artisti e critici che avrà una forte eco sulla stampa periodica, facendo entrare a pieno titolo la questione monumentale all'interno degli svolgimenti dell'arte contemporanea⁵⁴.

La più macroscopica ricaduta delle vicende cuneesi nel contesto toscano è piuttosto tardiva, a livello cronologico. Nel 1990 una scultura di Umberto Mastroianni viene collocata in una piazza di Poggibonsi (Siena), con l'intestazione di *Monumento alla Resistenza* (fig. 17). Il fatto che quest'opera non sia stata concepita espressamente per il comune di Poggibonsi - è infatti datata 1959 e appartiene alla fase delle sperimentazioni in bronzo che Mastroianni ha realizzato nel periodo precedente al monumento cuneese⁵⁵ - appare assai significativo dello straordinario successo del monumento di Cuneo e della sua fuoriuscita dal contesto piemontese, nonché della forte identificazione del suo autore con la monumentalistica resistenziale.

53 Le complesse e polemiche vicende che porteranno alla sostituzione del progetto vincitore con un'opera di Umberto Mastroianni attendono, a quanto mi risulta, di essere ricostruite nel dettaglio.

54 Un ruolo decisivo, in questo campo, è giocato dalla rubrica tenuta da Bruno Zevi su «L'Espresso», che segue attentamente le vicende del concorso e le filtra per il grande pubblico del rotocalco. Cfr. B. ZEVI, *Il monumento alla Resistenza – Fissa nel ferro i simboli della Liberazione*, «L'Espresso», 28 luglio 1963. Per un'utile messa a fuoco della rubrica di Zevi, cfr. FABI, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra* cit., in part., pp. 32-34. Altro punto di raccordo decisivo è la rivista diretta dallo stesso Bruno Zevi, «L'Architettura: cronache e storia», che si occupa ampiamente del concorso pubblicando le fotografie dei diversi progetti.

55 Si veda per esempio il bronzo *Battaglia* (1957), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Cfr. F. Moschini (a cura di), *Umberto Mastroianni*, Firenze, Electa, 1981, p. 81 ss. Andranno comunque studiate nel dettaglio le modalità dell'acquisizione dell'opera da parte del comune di Poggibonsi.

Da un punto di vista più generale, comunque, alcune implicite conseguenze della vicenda cuneese sono riscontrabili nel contesto toscano sin dagli anni Settanta. In primo luogo va registrato l'innescarsi di un vettore di progressivo rifiuto della figurazione, con la conseguente ricerca di una 'modernità' che, attraverso l'impiego di forme astratte, fosse in grado di compiere uno scarto radicale con la monumentalistica tradizionale. In secondo luogo, occorre prestare attenzione all'emergere di un più fitto e organico rapporto tra scultura e architettura, nella ricerca di una nuova funzione urbanistica del monumento, favorita anche dal maggiore interesse istituzionale verso il tema della Resistenza e dalle richieste stesse della committenza nei concorsi pubblici. Specialmente durante gli anni Settanta e Ottanta, in effetti, in Toscana i monumenti resistenziali mireranno sempre più esplicitamente alla modernità espressiva nella scelta dei materiali, nella collaborazione tra artisti e architetti, nell'inserimento all'interno degli spazi urbani e, non di rado, nel loro costituirsi come forma percorribile.



*Figura 17. Umberto Mastroianni, Monumento alla Resistenza, Poggibonsi (Siena).
Fonte dell'immagine: <http://resistenzatoscana.it>*

Si veda per esempio il *Memorial alla Resistenza* di Certaldo (Firenze), polimaterico e percorribile, realizzato nel 1981 da una nutrita squadra guidata dall'architetto Silvano Salvadori, dopo la

vittoria al bando del 1979, che chiedeva «di riqualificare uno spazio pubblico con una operazione significativa di arredo urbano (...)»⁵⁶. Oppure, per altro verso, si prenda il simbolismo delle forme marmoree - astratte ma già tendenti ad un ritorno di figurazione - del *Monumento alla Resistenza (Il Volo)* di Cascina (1983), opera dello scultore Silvano Puccinelli⁵⁷. Oppure, ancora, si guardi l'allegoria geometrica - che quasi sintetizza quel proliferare dei simbolismi formali stigmatizzati dallo stesso Mazzacurati - di *Squarcio Rosso* a Calenzano (Fi, 1985): opera polimaterica (travertino, mosaico, acciaio) dello scultore Bruno Sodini e dei suoi collaboratori, vincitrice di un concorso nazionale bandito dal Comune di Calenzano nel 1982⁵⁸, che nell'idea dello squarcio si ricollega al primo progetto vincitore del concorso di Cuneo (fig. 18).



Figura 18. Bruno Sodini, *Squarcio Rosso*, Calenzano (Firenze), 1982. Fonte dell'immagine: <http://resistenzatoscana.it>

- 56 I termini del bando sono riportati in GALMOZZI, *Monumenti alla libertà* cit., pp. 183-184.
- 57 Cfr. *ivi*, p. 189.
- 58 *Ivi*, p. 182. Tra i collaboratori di Sodini, l'architetto Silvano Salvadori, gli scultori Mauro Ghetti e Gabriele Perugini, il pittore Siliano Simoncini.

La scelta di nuovi materiali è poi alla base della ricerca espressiva del *Monumento ai caduti di Pian d'Albero* (1970), dedicato all'eccidio del 20 giugno 1944, opera di Marcello Guasti in acciaio, pietra, plexiglas, collocata nella periferia sud di Firenze: uno dei primi casi di astrazione simbolica in Toscana⁵⁹. O, ancora, per i materiali, si veda l'integrazione di marmo, bronzo, acciaio che compone il verticale *Monumento ai Partigiani* di Serravalle Pistoiese, opera di Umberto Bovi⁶⁰.

Due casi, tuttavia, possono essere messi utilmente a confronto in quanto particolarmente emblematici degli ulteriori sviluppi di questa fase, ancora tutta da approfondire. E questo per la loro strutturale diversità in concezione e linguaggio, collocazione urbanistica, committenza, ma anche per la loro vicinanza cronologica e geografica, nonché per il loro comune ritorno alla figurazione.

4.2. Il «Monumento alle vittime del fascismo» di Marina di Carrara e il 'Monumento alla Resistenza' di Massa

Nei primi mesi del 1978 la Federazione Italiana delle Associazioni Partigiane pubblica un bando di concorso per un *Monumento alle vittime del fascismo* auspicando «la realizzazione di una testimonianza plastica che, distinguendosi dal monumentalismo retorico sempre accettato dai regimi autoritari, sappia dar vita ad uno spazio fisico e culturale che evochi il tema proposto»⁶¹. Le indicazioni del bando sono assai vincolanti per quanto concerne la collocazione del monumento (nel giardino pubblico di Marina di Carrara), le sue dimensioni («una volumetria massima di metri cubi 60»), la scelta dei materiali (il monumento «dovrà essere realizzato, prevalentemente, in marmo bianco e/o bardiglio di Carrara») e persino l'ideologia degli artisti: «l'invito è particolarmente rivolto a quanti, giovani e meno giovani, operando intendano riferirsi ad

59 *Ivi*, p. 188. Cfr. anche G. Di Genova (a cura di), *Marcello Guasti tra natura e geometria 1940-2004*, Bologna, Bora, 2005. Lo stesso Guasti aveva realizzato nel 1964, a Fiesole un bronzo *in Memoria dei tre Carabinieri medaglia d'oro uccisi dai nazisti*.

60 Cfr. GALMOZZI, *Monumenti alla libertà* cit., p. 189.

61 Il bando è pubblicato su «L'Architettura. Cronache e storia», XXIV, luglio 1978, 3.

una concezione politica libertaria». Oltre al premio in denaro, nel bando si garantiscono anche la fornitura del marmo, le spese di trasporto, ed eventuali consulenze tecniche, in cava ed in laboratorio.



Figura 19. Arturo Locatelli (e altri), Monumento alle vittime del fascismo, Marina di Carrara (Massa)

Nella giuria figurano il direttore del Musée d'Ixelles (Jean Coquelet), un critico (Raffaele De Grada), un architetto (Giancarlo De Carlo), due scultori (Ewerdt Hilgemann, Paolo Schiavocampo), uno scrittore (Piero Santi), due delegati F.I.A.P. In un secondo momento si aggregherà anche il critico Bruno Zevi.

Tra i novanta progetti presentati risulterà vincitore quello del gruppo guidato dall'architetto Arturo Locatelli (insieme al fratello Piergianni, Agnese Bangrazi, Giuseppe Scudellari).

Come è possibile riscontrare anche dalle fotografie pubblicate sulla rivista diretta da Zevi, «L'Architettura», il monumento presenta un primo, forte, impatto bidimensionale che lo avvicina, anche per l'efficacia comunicativa, ad un manifesto politico, oltre che alla moda delle *silhouettes* inaugurata dalle sculture lignee di Mario Ceroli (fig. 19). Non a caso, la giuria del concorso lo caratterizzava come «un'idea non tanto assolutamente originale, quanto semanticamente esplicita, chiaramente allusiva»⁶².

⁶² Cfr. *Concorso internazionale per un monumento a ricordo delle vittime del fasci-*



Figura 20. Arturo Locatelli, Monumento alle vittime del fascismo, Marina di Carrara (Massa), particolare

La veduta frontale è quella di cinque steli marmoree che, come lastre fotografiche, presentano in negativo altrettante sagome ritagliate: un vecchio, una donna con bambino, un bambino, un giovane, una donna. Protagonista della struttura è l'assenza, secondo il parere unanime della giuria, che decodifica così il meccanismo simbolico dell'opera: «La loro 'assenza', nella cronaca coincide con la loro presenza nella storia, un'assenza in positivo, un'assenza delle barriere visuali, un'assenza che implica l'apertura degli orizzonti democratici»⁶³.

Superata la visione frontale, prende risalto la dimensione architettonica del monumento; dietro le lastre emergono le sagome in positivo, stese al suolo; attorno ad esse è possibile, e suggestivo, camminare (fig. 20).

Il 15 maggio 1981 un attentato dinamitardo di marca neofascista ha abbattuto una delle lastre: quella con la mamma e il bambino⁶⁴.

sno. Architetti Arturo Locatelli, Agnese Bangrazi, Piergianni Locatelli, Giuseppe Scudellari, «L'Architettura. Cronache e storia», XXIV, ottobre 1978, 6, pp. 344-346.

63 *Ibidem.*

64 *Bomba al monumento alle vittime del fascismo, «Il Tirreno», 16 maggio 1981.*

Una terribile prova dell'efficacia comunicativa del monumento? Di certo, la scelta dell'amministrazione comunale e della F.I.A.P. è stata quella di non risollevarla la lastra, ma di lasciarla stesa; la decisione è stata motivata con un'epigrafe di grande efficacia, rivolta a non dimenticare il (neo)fascismo e ad attualizzare lo spirito resistenziale⁶⁵. Altra prova dell'impatto comunicativo di questo monumento risiede poi nel fatto che la stessa idea della *silhouette* in negativo sul marmo verrà ripresa in altri monumenti alla Resistenza: in Liguria negli anni Ottanta e, più di recente, anche in Toscana⁶⁶.

Di carattere completamente differente, nonostante la vicinanza cronologica e geografica, è il *Monumento alla Resistenza* di Massa, opera di Pietro Cascella (fig. 21). Lo scultore abruzzese si ispira dichiaratamente al canto popolare della Resistenza di *Bella Ciao*. Anche se le fasi di progettazione restano da ricostruire nel dettaglio, si può intanto affermare che l'incarico risale al 1977⁶⁷, l'ideazione è del 1978-79 (queste le date che compaiono nella firma del monumento), la messa in opera è del 1982 (figg. 22-23).

La prima decisiva differenza con il monumento di Marina di Carrara riguarda la committenza che, nel caso massese, è legata non ad un concorso ma ad un incarico del Comune⁶⁸. Occorrerà ragiona-

65 Sulla lastra abbattuta dall'attentato sono state poste in epigrafe queste parole: «1921-1981. La bomba che ha devastato una parte di questo monumento è la continuazione criminosa del fascismo. Federazione Italiana Associazioni Partigiane. Comune di Carrara».

66 Esempi di *silhouettes* in negativo, questa volta su pietra, si ritroveranno in Liguria negli anni Ottanta. Si veda, come caso di circolazione di modelli, il monumento partigiano di Castelvittorio (Imperia), opera dello scultore Borgarelli, che riprende lo stesso meccanismo simbolico di Marina di Carrara; si trovano anche le sagome per terra, in positivo. L'opera è riprodotta in BOTTERO, *Memoria nella pietra* cit., pp. 193-196. Per la Toscana, si veda anche il *Monumento al Partigiano* ad Altagnana (Massa), a firma di Brunello Pucci del 2005. L'immagine è consultabile a: http://resistenzatoscana.it/monumenti/massa/monumento_di_altagnana/; ultima consultazione 01.03.15.

67 Per la datazione dell'incarico al 1977, si veda: G.R., *'Bella ciao' di Cascella a Camaiore*, «Il Resto del Carlino», 30 luglio 1977.

68 La vicenda merita ulteriori approfondimenti.

re sull'orizzonte politico dell'operazione: il Comune di Massa effettua una scelta e un investimento su un artista prestigioso, distintosi a livello internazionale proprio nel campo della scultura monumentale, con le sue opere dal carattere intrinsecamente urbanistico e architettonico. Nel 1958 Cascella aveva vinto il concorso per la realizzazione di un *Monumento alle vittime di Auschwitz*; l'opera è realizzata nel 1967. Fondamentale era stata poi la tappa del *Monumento a Mazzini*, a Milano (1974): decisiva per la sua attenzione al paesaggio urbano, persino «alla semplice, fuggevole, distratta occhiata dal finestrino di un'auto in colonna»⁶⁹, e per il fatto che si tratta di un monumento percorribile.



Figura 21. Pietro Cascella, Monumento al partigiano (Bella ciao), Massa

La seconda differenza con il monumento di Marina di Carrara concerne proprio la sua collocazione. Il monumento di Locatelli si trova nel verde di un parco; il monumento di Cascella è situato nel

69 Dichiarazione di Cascella, riportata in E. CRISPOLTI, *La scultura di Pietro Cascella: i segni della memoria dell'uomo*, Firenze, Electa, 1984, p. 15. Nello stesso periodo del monumento di Massa, tra 1978 e 1979, si collocano il *Monumento a tutti i giorni*, e il *Monumento al giudice Alessandrini* (1979).

pieno centro di Massa, a pochi passi da piazza degli Aranci, in uno slargo trafficato. La scultura di Cascella dialoga quindi con il tessuto urbano, tra l'architettura fascista del palazzo delle poste e quella della ricostruzione post-bellica della chiesa di San Sebastiano, mentre all'intorno si affacciano squadrati palazzi degli anni Cinquanta e Sessanta.



Figura 22. Lavori di messa in opera del Monumento al partigiano di Pietro Cascella (1982), fotografia, Fototeca Storica della Biblioteca Civica Stefano Giampaoli, Massa

La terza, decisiva, differenza riguarda il linguaggio dell'opera e investe la concezione stessa del monumento politico.

Vista da lontano la scultura di Cascella appare come un oggetto incongruo, tutt'altro che leggibile. Si presenta come un'opera astratta composta da una serie di incastri di blocchi di marmo, poggiati su un basamento marmoreo. Sembra aniconica, quando emerge in pur lieve altezza una forma circolare con dentatura. È iconica, nel ricordare la forma di un fiore. L'astrazione, in effetti, è solo apparente; l'incastro di forme primarie dà vita ad una figurazione primitiva, ma esplicita. Alla base del fiore si sviluppa un ingranaggio a parallelepipedo; sorta di *gisant*, antico cavaliere medievale, è in realtà il

partigiano che riposa «sotto l'ombra di un bel fior»⁷⁰. Qui Cascella sviluppa l'idea del corpo-sepolcro che era già nel monumento ad Auschwitz, passando dal silenzio del campo di concentramento al canto del coro partigiano, un basso profondo nel mezzo dei rumori della vita cittadina.



Figura 23. Lavori di messa in opera del Monumento al partigiano di Pietro Cascella (1982), fotografia, Fototeca Storica della Biblioteca Civica Stefano Giampaoli, Massa

Il richiamo al folklore della musica popolare, e ad una tradizionale iconografia del corpo morto, consente allo scultore di proiettare il monumento in una temporalità 'altra' rispetto all'attualità politica. L'opera di Locatelli, si è detto, aveva un potente impatto con l'attualità, al punto da 'produrre', in senso lato, un evento politico come quello dell'attentato. Il monumento di Cascella sembra invece proiettare il monumento fuori del dibattito politico. Fuori da tempo e storia. Nella più totale assenza di cronaca. «Nei cicli, nelle ere» (Carrieri). La Resistenza entra così nello spazio primordiale

⁷⁰ Per la figura distesa, ma collocata in uno spazio intimo e privato, si veda la scultura *La Stanza*, 1982, opera dello stesso Cascella.

della memoria antropologica, ma lo fa al prezzo di una sua sostanziale depoliticizzazione: quella stessa depoliticizzazione, forse, che non impedirà allo scultore Cascella di realizzare, alla fine degli anni Ottanta, il discusso mausoleo di Arcore.



Figura 23. Pietro Cascella, Monumento alle vittime innocenti del nazifascismo, San Terenzo Monti (MS), 1996-1997

Ma interessa qui sottolineare come l'idea stessa di monumento si ricolleggi per Cascella ai tempi lunghi della storia, tanto che «la vera scultura è di pietra. Nella pietra è insito il desiderio primordiale di eternizzare, di trasmettere un messaggio ai posteri»⁷¹. E soprattutto, in questa logica andrà iscritto pure il più recente *monumento di San Terenzo Monti* (Massa, 1996-1997) (fig. 23). Si tratta di una delle ultime opere di Cascella, che connette il suo tipico linguaggio a incastro proprio a quei cippi partigiani dell'immediato dopoguerra, di cui si è parlato in questo saggio. Li richiama nel loro rapporto discreto e armonico col paesaggio, pur monumentalizzandoli. Ne adotta la comunicazione scarna e arcaica, che li trasfigura e proietta

⁷¹ *Ivi*, p. 9.

in un altrove temporale. Pensando alla Colonna dei martiri di Valla a San Terenzo Monti (fig. 4), la scultura di Cascella si pone così, allo stesso tempo, come un omaggio, un compimento e una proiezione di un ciclo cinquantennale di memorie della guerra. Un ciclo in cui le colonne spezzate ricrescono, diventando alberi totemici su cui, in eterno, gli uccelli potranno andarsi a posare (fig. 24).

Gli autori

Paolo Benvenuto si è addottorato all'Università di Pisa con uno studio biografico del patriota toscano Giuseppe Montanelli. I suoi principali interessi si rivolgono al Risorgimento e agli esuli italiani delle rivoluzioni del 1848 in Francia. Recentemente ha pubblicato *The suicide of power and the birth of democracy: Buonarroti, Mazzini and Montanelli*, in *Democracy and Risorgimento*, Pisa, ETS, 2011 e *Il potere della cronaca: processo narrativo e identità politica italiana nella «Revue des Deux Mondes», 1849-1859* (in corso di stampa).

Alessandro Breccia è ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Pisa. È autore di diversi studi sulla storia dei ceti dirigenti e funzionariali nella Toscana pre-unitaria (*Fedeli servitori*, 2006) e ha curato i *Discorsi parlamentari* di Bettino Ricasoli (2012). Si è occupato delle evoluzioni conosciute dall'istituzione universitaria tra Otto e Novecento, partendo dal caso di studio dell'Università di Pisa (*Per una storia dell'Università di Pisa*, a cura di A. Breccia-R. P. Coppini, 2010; *Le istituzioni universitarie e il Sessantotto*, a cura di A. Breccia). Ha realizzato alcune ricerche sull'uso politico della memoria del Risorgimento (*Codici morali e uso pubblico della storia. Il Risorgimento 'tradito' dei repubblicani*, 2013; *Risorgimento antifascista. Il centenario di Curtatone e Montanara*, 2009).

Carlo Cresti è un architetto fiorentino, professore ordinario di Storia dell'architettura presso l'Università di Firenze, dove si è laureato nel 1962. Unitamente agli studi universitari ha operato nell'ambito delle arti figurative, disegnando e dipingendo, già dall'epoca del diploma al Liceo artistico nel 1950. È stato molto attivo nella progettazione di architetture, arredamenti e oggetti. È autore di numerosi saggi storici e critici sull'architettura del Liberty, del Futurismo, quella fiorentina dal Medioevo al Novecento, nonché sull'architettura internazionale moderna e contemporanea,

sull'archeologia industriale, sulla storia della città e del territorio, sull'architettura museografica. Dirige la rivista «Architettura & Arte».

Michele Finelli collabora con il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Pisa. I suoi interessi di ricerca riguardano il Risorgimento italiano, in particolare Giuseppe Mazzini e il movimento democratico, la storia del movimento repubblicano, e le tematiche educative e culturali. Dal 2000 al 2005 ha curato per conto della Commissione Editrice degli Scritti di Mazzini la revisione informatica di parte degli scritti di Mazzini, mentre nel 2008 ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia e sociologia della modernità presso il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Pisa, con la tesi *Mazziniani all'ombra di Mussolini. Esponenti e battaglie del repubblicanesimo fascista (1919-1939)*. Di imminente pubblicazione, la tesi ha vinto nel 2008 il Premio Nazionale Spadolini-Nuova Antologia. È autore di tre monografie su Mazzini: *Il Prezioso Elemento. Giuseppe Mazzini e gli emigrati italiani nell'esperienza della scuola italiana di Londra* (1999); *Il monumento di carta. L'Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini* (2004) e la *Memoria di marmo. L'iconografia mazziniana nelle province di Massa-Carrara e La Spezia* (2007). Nel 2010 sono uscite *La Storia Illustrata di Massa* e la *Breve Storia di Massa* (con M. Manfredi e F. Leverotti), mentre nel 2011 ha collaborato con A. Volpi alla realizzazione, per InfoCamere, del volume *Emigrazione Immigrazione. Lo sviluppo economico italiano*. Nel 2013 sono uscite le monografie *L'Edera e il marmo. 160 anni di mazzinianesimo a Carrara (1831-1992)* e *Lavoro, istruzione, formazione. Il ruolo delle Camere di Commercio (1861-2011)*. Attualmente sta lavorando ad un progetto in collaborazione con l'Archivio Storico della Camera dei Deputati dal titolo *Il mito straniero: ammirazione e critica dei modelli ordinamentali esteri nei dibattiti e nei documenti della Camera dei Deputati nel periodo del Regno d'Italia* mentre sono recenti l'uscita per i tipi di Pacini della *Storia illustrata dell'economia di Pisa. Dalle origini ad oggi* e la nomina a membro della Commissione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini.

Pietro Finelli, docente di ruolo nella Scuola secondaria, attualmente è responsabile delle attività didattiche dell'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Lucca, è membro del Centro Interuniversitario di Storia Culturale. È stato dal 2008 al 2012 direttore scientifico della *Domus Mazziniana* di Pisa. Ha studiato presso l'Università di Pisa, la Scuola Normale Superiore, laureandosi in Storia del Risorgimento, Sant'Anna di Pisa e l'*École des Hautes Études en Sciences Sociales* di Parigi. Presso queste due istituzioni ha conseguito un dottorato in cotutela in Scienze Politiche-Storia Politica. Ha pubblicato diversi saggi in riviste come «Società e Storia», «Quaderni Storici», e «Ricerche di Storia Politica», e in volume. Si occupa di Storia politica del lungo Ottocento con particolare riguardo alle correnti democratiche e al tema della rappresentanza.

Gian Luca Fruci è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze storiche, geografiche e dell'antichità dell'Università di Padova ed è direttore scientifico dell'IMSC. Le sue ricerche si focalizzano sulla democrazia elettorale e sulle procedure plebiscitarie nonché sui processi di mediatizzazione della politica nel lungo Ottocento europeo. Sta ultimando una monografia sull'archeologia del suffragio universale in Francia e in Italia nella prima metà del XIX secolo. Fra i suoi lavori recenti: la cura editoriale di *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento* (Firenze, Le Monnier, 2012) e di *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo* (Pisa, ETS, 2013); il saggio *The Two Faces of Daniele Manin. French Republican Celebrity and Italian Monarchic Icon (1848-1880)*, «Journal of modern italian studies», XVIII, 2/2013; i saggi *Neutralità e neutralismo in immagini (1914-1915) e Pisa*, in *Abbasso la guerra! Neutralisti in piazza alla vigilia della Prima guerra mondiale in Italia*, a cura di F. Cammarano (Firenze, Le Monnier, 2015).

Valeria Galimi ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la Scuola Sant'Anna di Pisa. Attualmente svolge attività di ricerca all'Università della Tuscia. Si è occupata di storia dell'antisemitismo

in Europa nella prima metà del XX secolo, sulla storia politica francese degli anni Trenta e del regime di Vichy sul collaborazionismo europeo, sulla storia sociale e culturale della Seconda Guerra mondiale e della sua eredità. È membro del consiglio direttivo dell'Istituto storico della Resistenza in Toscana. È curatrice della mostra storico-documentaria *Città in guerra: il caso di Firenze, 1940-1944*, allestita a Palazzo Medici-Riccardi (ottobre 2014-giugno 2015, cura del catalogo, Firenze, University Press, 2014). Tra le sue pubblicazioni: *L'antisemitismo in azione. Pratiche antiebraiche nella Francia degli anni Trenta* (2006); a cura di, con P. Corner, *Il fascismo in provincia. Articolazione e gestione del potere fra centro e periferia* (2014); fra l'altro, sul tema della memoria pubblica in Toscana, ha scritto con S. Duranti, *Le stragi nazifasciste in Toscana 1943-1945. Guida bibliografica alla memoria*, presentazione di E. Collotti, (2003).

Sandro Morachioli è assegnista di ricerca presso il Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica della Scuola Normale Superiore di Pisa. Dopo la laurea in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Genova, ottiene il Diploma di Perfezionamento (PhD) in Storia dell'Arte presso la Scuola Normale di Pisa. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'intreccio tra arte, media e culture politiche tra Otto e Novecento, letti attraverso la storia della grafica e della caricatura. Tra le sue recenti pubblicazioni: «*My name is not Gillray, but Rubens*». *Studi di storia della caricatura* («Nuova Informazione Bibliografica», 1, 2014); *Daumier, Emporium e la caricatura*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del convegno (2014). È autore di una monografia sulla nascita della caricatura moderna in Italia (*L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, 2013).

Sheyla Moroni è ricercatrice di Storia contemporanea presso il Dipartimento di Scienze politiche e sociali dell'Università di Firenze. Si è occupata di storia del movimento operaio e socialista e del fascismo in Italia. Attualmente studia i populismi storici fra Europa e Stati Uniti. Ha coordinato con Chiara Chini il Convegno inter-

nazionale *Populism: a historiographic category?* (Firenze, 8-10 aprile 2014). Fra i suoi lavori recenti: *Giovanni Zibordi. Biografia di un riformista intransigente* (Milano, Biblion, 2012); *Vincere e convincere. Processi e politica a Firenze dal 1922 al 1924*, «Annali di storia di Firenze», VII, 2012; *Fra la Russia e le Americhe. La famiglia Caroti e la (sfortunata) passione per l'avventura politica*, «Rassegna Storica Toscana», LX, 2/2014; *Il popolo del People's Party (1892-1896)*, in corso di pubblicazione in *Politiche del popolo. Legittimazione, partecipazione, esclusione nella costruzione delle democrazie contemporanee*, a cura di L. Scuccimarra e G. Ruocco (Roma, Viella, 2016).

Indice dei nomi

- Adami, Giacomo 214n
Adorni, Carlo 84n
Agostini, Carlo 146 e n
Agostini, Tiziana 41n
Agulhon, Maurice 5n, 269n
Aldi, Pietro 272
Alfieri di Sostegno, Carlo 48
Algarotti Francesco 187
Alighieri, Dante 22, 131, 151, 270
Alinari Fratelli (fotografi) 47, 90-91
Allegranti e Miniati (fotografi) 115
Amato, Gennaro 87-88
Amedeo d'Aosta, re di Spagna 104, 195-196
Amendola, Martino 62n
Andreini, Alessandro 216n, 262n
Andreoli 275
Andreoni, Orazio 203-204 e n
Andreotti, Libero 294
Andreucci, Franco 81n
Angeli, Adolfo 177
Angeli, Michele 166
Angelini, Armando 328
Angeloni, Alfredo 293-294, 304, 310
Antolini, Antonio Giovanni 261n
Aranguren, Piero 40n, 42n
Arboit, Angelo 43
Arcangioli, Pietro 255, 308
Aretini, Giuseppe 8
Argan, Giulio Carlo 343 e n
Argenta, Guido 323n
Arisi Rota, Arianna 221n
Armandi, Luigi 7n
Arnaudo, Albino 343
Arrigoni, Giulio 136
Audoin-Rouzeau, Stéphane 271n
Avanzi, Enrico 225
Baccelli, Giuseppe 310
Bacchi, Andrea 209n
Bacci, Baccio Maria 17
Baciocchi (famiglia) 119, 122
Baciocchi, Elisa, principessa di Lucca e Piombino 120
Badaloni, Nicola 97n
Badioli, Luigi 255n
Bagnoli, Paolo 197n
Baioni, Massimo IX, 2 e n, 8n, 9n, 16n, 19n, 25n, 65n

- 159n, 161 e n, 180n, 222n,
268n, 324n, 330n, 342n
- Baldacci, Paolo 289n
- Baldi Papini, Raffaello 259
- Baldinotti, Andrea 61
- Balena, Antonio 95-96, 100,
107
- Ballini, Pier Luigi 24n, 27n, 29n
- Ballori Achille 204, 206
- Balzanetti, Giovanna 59n
- Bancivenni, Mario 34n
- Bandettini, Augusto 133-134
- Bandettini, Pierfrancesco 26n
- Bandi, Giuseppe 99, 103
- Bandini, Sallustio 283
- Banti, Alberto Mario 66n, 117n,
188n, 190n
- Baracchini, Clara 187n, 200n
- Barbanti Brodano, Giuseppe 92
e n
- Bardini, Egidio 174
- Bargagli Petrucci, Fabio 276
- Bargagna, Italo 226
- Bargellini, Piero 53n
- Barile, Laura 69n
- Barocchi, Paola 321n, 342n
- Barsanti, Danilo 198n, 203n,
216n
- Bartelloni, Enrico 83
- Bartoli, Adolfo 167 e n
- Bartoli, Enrico 168 e n
- Bartolini, Lorenzo 122
- Basaldella, Dino 340
- Bassani Patch, Paola 215n
- Bastogi, Pietro 81
- Battente, Saverio 276n
- Battisti, Cesare 34
- Becker, Annette 5n, 270n
- Bedini, Argante 174
- Belgum, Kirsten 74n
- Belliazzi, Raffaele 49
- Bellini Pietri, Augusto 215 e n
- Bellini, Vincenzo 270
- Belluzzo, Giuseppe 17
- Benedetti, Amedeo 167n
- Benedetti, Giuseppe 264
- Benvenuto, Paolo XII, 357
- Berggren, Lars 5n, 66n
- Bernacchi, Roberto 333-334
- Bernardini Stanghellini, Mirena
146n
- Bernardini, Federigo 121
- Bernardini, Luciano 85n, 198n
- Bernardini, Martino 141n
- Bernieri, Antonio 162n
- Berselli, Aldo, 28n
- Bertelli, Luigi (*detto* «Vamba»)
38, 45
- Bertelli, Sergio 3n, 28n
- Berti, Antonio 65-66
- Berti, Jacopo 179
- Berti, Luciano 189n
- Bertini, Fabio 72n, 76n, 83n,
191n

- Bertolucci, Franco 132n, 212n
 Bertozzi, Massimo 164n, 174n
 Bettini, Riccardo (fotografo) 106n, 111
 Bettini, Ugo 105, 110
 Bianchi, Bernardino 136n, 137, 143-144
 Bianchi, Roberto 242n
 Bianconi, Carlo 187
 Bianconi, Giulio 275
 Bianconi, Guido 297
 Bibolotti, Pietro 310
 Bicchi, Francesco 108
 Bietoletti, Silvestra 39n, 66n, 76n
 Bigazzi, Francesco 34n
 Biggi, Alessandro 161, 162n
 Bini, Carlo 84n
 Bini, Marco 31n
 Biscioni, Ottorino 175
 Bistarelli Agostino 199n
 Bistolfi, Leonardo 311, 314
 Boccaccio, Giovanni 140, 151
 Bogazzi, Augusto 174
 Boime, Albert 61n
 Bois, Ermenegildo 102, 118n
 Boito, Camillo 2, 49
 Boldrini, Roberto 40n, 42n
 Bonagura, Cristina 198n
 Bonami, Francesco 66n
 Bonanni, Lorella 202n
 Bonaparte, Eugenio Napoleone 121
 Bondois, Virgilio 311
 Bonghi, Salvatore 126, 127n, 128
 Boni, Giuseppe 311
 Bonnefoit, Régine 189n
 Bonola, Federigo 153n
 Bonsanti, Alessandro 66
 Borbone di Parma (dinastia) 119
 Bordone, Renato 199n
 Borgarelli, Giovanni 351n
 Borsi, Franco 24n
 Botero, Giovan Battista 289n
 Bottero, Mirco 336n, 351n
 Bottini, Lorenzo 141n, 145, 146n, 151, 156-157
 Bovi, Umberto 348
 Bovio, Giovanni 39, 162-163
 Bozzano, Antonio 310
 Bradley, Carol 81n
 Branca, Mirella 59n
 Brancaccio, Loredana 84n
 Brandi, Cesare 343n
 Braudel, Fernand 236n
 Breccia, Alessandro XII, 60n, 191n, 222n, 223n, 225n, 227n, 357
 Breccia, Evaristo 227 e n
 Brecht, Bertolt 335
 Breddo, Gastone 66
 Bresci, Gaetano 249
 Brezzi, Camillo 2n, 19n, 324n, 342n

- Brice, Catherine XI, 4n, 7n, 21n, 46n, 74n, 108n, 202n, 230n, 268n, 269, 270n, 292n
- Brin, Benedetto 109, 113-115, 117
- Bruni, Stefano 186n
- Bruno, Giordano 153
- Brunori, Lia 259
- Bucchia, Tommaso 41
- Buonarroti, Michelangelo 25, 37-38
- Burlamacchi, Francesco XII, 123-129, 132, 136, 145, 148
- Burresi, Maria Giulia 200n, 213n, 215n
- Burzagli, Claudia 191n, 221n
- Buti, Francesco (da) 241
- Caberlin, Francesco 222n
- Caciagli, Costantino 203n
- Cairolì (fratelli) XII, 63
- Cairolì, Adelaide 102
- Cairolì, Benedetto 114, 149, 151-152, 155
- Calamandrei, Piero 279 e n, 280
- Caleca, Antonino 200n, 215n
- Calò, Osvaldo (Aldo) 343-344
- Caluri, Giulio 292
- Calvesi, Maurizio 344n
- Calzolari, Oreste 62-64
- Camaiani, Pier Giorgio 119n, 120n, 127n, 128, 132n, 134n
- Cambi, Ulisse 49, 77, 124, 128, 208
- Cambogi, Enrico 152
- Cambray Digny, Luigi
Guglielmo de 27-28, 48, 51-52, 54, 56
- Camerani, Sergio 26n, 32n
- Camerini, Giovanni 41
- Cammarano, Fulvio 359
- Campana, Rossella 208n
- Campanella, Fabiana 185n
- Canal, Claudio 292n
- Canessa, Ugo 81n
- Canevari, Silvio 259-260, 262
- Canuti, Nado 333
- Capecchi (fonderie) 259
- Capitini Maccabruni, Nicla 285n
- Capone, Alfredo 114n
- Caponi, Claudio 242n
- Cappellini, Alfredo 117
- Capponi, Gino 26, 47, 140
- Capponi, Giovanni 33
- Carabini, Mario 14
- Caradossi, Vittorio 61
- Carapezza, Marco 321n
- Carducci, Giosuè 33, 80, 92, 144, 165
- Carena, Felice 17
- Carina, Odoardo 154 e n, 155
- Carlesi, Mario 118n, 310
- Carlo Alberto, re di Sardegna 25, 131, 269, 273, 289n

- Carlo Felice, re di Sardegna 289n
- Carlo III, duca di Parma 120-121
- Carlo Ludovico, duca di Lucca 122, 130, 166
- Carlo V, imperatore del sacro romano impero 275
- Carmignani Giovanni 194
- Carocci, Guido 45 e n, 90
- Carosio, Giovanni Battista 156
- Carrara, Francesco 137, 140, 154, 195-196
- Carrieri, Raffaele 354
- Casaltoli, Carlo 63
- Cascella, Pietro 351-352 e n, 353-356
- Casini, Claudio 190n, 200n
- Cassioli, Amos 12
- Cassioli, Giuseppe 12
- Cassuto, Dario 113
- Castagnola, Stefano 81
- Castellazzi, Giuseppe 41
- Castellucci, Giuseppe 19
- Castelnuovo, Enrico 187n, 341n
- Castracani, Castruccio 129, 131
- Catalani, Angelica 196
- Catapiani, Emilio 174
- Catelli, Antonio 141n
- Cavadini, Eugenio 344
- Cavallotti, Felice 37-38 e n, 43, 62, 162
- Cavara, Otello 304
- Cavazza, Stefano 284n
- Cavour, Camillo Benso di XI, 45, 47, 51, 63, 73, 75-81, 90, 95-96, 131, 165, 167-168, 192-196
- Ceccarelli, Ezio 310
- Ceccarelli, Pietro 293
- Cecchinato, Eva 83n, 142n
- Cecchini, Renzo 97n, 112n
- Ceci, Alfredo 178
- Celuzza, Mariagrazia 283n
- Centofanti, Silvestro 193
- Ceracchini, Gisberto 19
- Ceragioli, Fiorenza 186n
- Ceroli, Mario 349
- Cerri, Vincenzo 77-78, 80
- Cerù, Pietro 133-134
- Cesati, Franco 41n, 42n, 60n
- Chanaz, Edoardo di 79
- Charnitzky, Jürgen 15n
- Chelini, Iacopo 121n
- Cherubini, Donatella 114n
- Chiappe, Adolfo 112
- Chiarini, Giuseppe 33n, 92 e n
- Chiarlo, Maria 138n, 142n, 146n
- Chiavistelli, Antonio 188n
- Chiellini, Ugo 81
- Chiesa, Eugenio 213
- Chilleri, Oreste 310
- Chini, Chiara 360

- Chiusa, Francesco 83
 Ciampi, Alimondo 310
 Ciampini, Raffaele 25n, 50n
 Ciano, Costanzo 178
 Ciaranfi, Raffaele 255
 Ciardi, Giovanni 250
 Ciardi, Roberto Paolo 186n,
 187n
 Ciarlantini, Franco 313, 315
 Cicerone, Marco Tullio 270
 Cingari, Salvatore 27n
 Cini, Marco 218n
 Cioni, Valeria 81n, 90n
 Cipolla, Costantino 191n
 Cipriani, Raffaello 241
 Ciseri, Antonio 24, 95
 Ciuti, Riccardo 185n, 186n
 Civitali, Matteo 148, 150-151,
 153
 Cocchi, Gino XV
 Cohen, Évelyne 5n
 Colacicchi, Giovanni 66
 Colombo, Cristoforo 153
 Colucci, Vincenzo 143
 Confino, Alon 2n
 Conserva, Amedeo 161
 Conti, Augusto 221n
 Conti, Fulvio 60n, 62n, 75n,
 110n, 128n, 201n, 232n,
 268n
 Conti, Lando 67
 Conti, Marco 39n
 Contigli, A. 162
 Cooke, William Bernard 186n
 Coppa, Sandro 94n
 Coppini, Romano Paolo 24n,
 191n, 216n, 221n, 222n, 357
 Coquelet, Jean 349
 Corazzi, Antonio 77
 Corcos, Prospero 104
 Corgnati, Maurizio 211n, 269n
 Corner, Paul 276n, 360
 Corridi, Filippo 78n
 Corridi, Gustavo 77
 Corsani, Gabriele 16n, 31n,
 56n, 285n
 Corsi, Domenico 126n
 Corsini, Tommaso 51
 Cosimo I de' Medici, granduca
 di Toscana 216
 Costa, Roberto 340
 Costella, Nicola 97, 108-109,
 112-113
 Costoli, Aristodemo 76-77
 Cozzani, Battista 161
 Crecchi, Pasquale 81
 Cresti, Carlo XIV, 26n, 27n,
 67n, 236n, 303n, 312n, 357
 Crispi, Francesco IX, 21, 97,
 109-110, 114, 155, 161-
 162, 221 e n
 Crispolti, Enrico 352n
 Cristofanini, Alceste 103n
 Crollanza, Araldo 252
 Currelli, Mario 186n

- Curzio, Francesco 38
 D'Alessandro, Alessandra 76n
 D'Ancona, Alessandro 126 e n,
 128, 167, 221n
 D'Annunzio, Gabriele 217,
 241, 251
 Dal Canto, Costanza 131n,
 133n, 134n
 Daniele, Emilia 186n, 213n
 Datini, Francesco di Marco XII,
 234-236, 255
 Dazzi, Arturo 311
 De Amicis, Edmondo 26, 153n
 De Benedictis, Angela 188n
 De Carlo, Giancarlo 349
 De Carolis Adolfo 217
 De Chirico, Giorgio 289
 De Grada, Raffaele 340n, 349
 De Gubernatis, Angelo 32 e n
 De Martini, Gigliola 102n
 De Micheli, Mario 322n, 323n
 De Pieri, Filippo 34n
 De Ranieri, Lelio 310
 De Sabbata, Massimo 323n,
 340n
 De Simonis, Paolo 285n
 De Vico Fallani, Massimo 34n
 Decio, Filippo 187 e n, 193
 Dei, Enrico 61
 Dei, Mariella 16n
 Del Carlo, Enrico 137, 140,
 148, 151-152, 154-155 e n
 Del Guerra, Ubaldo 310
 Del Lungo, Isidoro 42, 51, 53,
 221n, 234-235
 Del Negro, Piero 191n
 Del Nero, Pantaleone 161-162
 Del Puppo, Alessandro 323n
 Del Santo, Angiolo 174
 Dell'Amico, Oreste 161
 Demi, Paolo Emilio 72, 73n,
 84n, 198, 218
 Depretis, Agostino 86, 114,
 144
 Di Ciolo, Giuseppe 219-220
 Di Genova, Giorgio 348n
 Di Nanni, Dante 320n
 Dinelli, Domenico 132-133
 Dinelli, Laura 84n, 85n, 86n,
 87n, 88n, 116n
 Dinelli, Luigi 121n
 Dino *pseud.* 50n
 Dinucci, Gigliola 212n
 Dogliani, Patrizia 270n
 Dolci, Cinzia XV
 Dolfi, Giuseppe 23, 31, 53, 60
 e n, 61
 Dolfi, Guglielmo 61
Dombrowski, Damian 189n
 Donnini, Piero 89-90
 Doyen Fratelli (editori) 95
 Ducci, Lucia 27n
 Dunchi, Nardo 333-334n, 335-
 336n

- Duprè, Giovanni 24, 53, 77, 140, 155, 194
- Duranti, Simone 360
- Eccher, Alberto 62
- Einaudi, Luigi 214
- Elena del Montenegro, regina d'Italia 118n
- Elia, Gian Franco 268n
- Fabi, Chiara 321n, 345n
- Fanelli, Giovanni 46n
- Fantacchiotti, Odoardo 60-61
- Fanti, Manfredo 31-32, 45, 47-48, 57
- Farinacci, Roberto 178
- Farinelli, Nicola 171n
- Fattori, Giovanni 86
- Fava, Andrea 16n
- Fazzi, Arnaldo 155
- Fazzini, Pericle 344
- Federici, Renzo 66
- Fedi, Pio 32-33, 89
- Fellini, Cesario 182
- Ferdinando I de' Medici 205
- Ferdinando III, granduca di Toscana 72
- Fergonzi, Flavio 321n, 324n
- Fernandez, Olinto 89
- Feroci, Corrado 298-299
- Ferrari, Ettore 66, 118, 195, 207, 210-211
- Ferrati, Bruno 305
- Ferratini Tosi, Francesca 322n
- Ferrero, Francesco 85n, 118n
- Ferretti, Massimo 151n
- Ferri, Enrico 221n
- Ferrucci, Francesco 37
- Fibonacci, Leonardo 199
- Finelli, Michele XIII, 159n, 160n, 161n, 162n, 163, 165n, 168n, 170 e n, 171n, 173, 174n, 175n, 176n, 178n, 179, 181 e n, 182, 213n, 358
- Finelli, Pietro XI, 7n, 39n, 60n, 66n, 74n, 117n, 188n, 196n, 202n, 204n, 213n, 220n, 268n, 359
- Fiorini, Alberto 267n
- Fiorino, Vinzia 74n, 159n, 185n
- Florio, Federico Guglielmo 242-244
- Focardi, Filippo 227n
- Fontana, Lucio 344
- Fornaciari, Paolo 312n
- Franceschi, Aurelio 310
- Franceschi, Odo 310
- Franceschini, Pietro 46-47 e n
- Francesco V d'Este, duca di Modena 169-170
- Franchetti, Augusto 33
- Franchina, Antonino (Nino) 344
- Franchini, Oreste 83
- Frandsen, Stenn Bo 188n
- Franklin, Benjamin 44

- Frassinetti, Cosimo (stampatore) 79
- Frediani, Manola 97
- Frosini, Dino 194n
- Fruci, Gian Luca X, 7n, 42n, 53n, 74n, 80n, 196n, 197n, 201n, 202n, 268n, 359
- Frulli, Cristina 259n, 260n, 285n
- Frullini, Giovanni 285n
- Fucini, Renato 56, 86
- Fulvia, Donati 200n
- Funaro, Liana Elda 104n
- Gabetti, Roberto 344
- Gadda, Giuseppe 133
- Galeotti, Bruno 310
- Galeotti, Leopoldo 25
- Galilei, Galileo 198, 207n, 218-219
- Galimi, Valeria XII, 7n, 74n, 196n, 202n, 268n, 276n, 359
- Galli (fonderia) 35
- Galli, Giovanni 14n, 18n
- Gallo, Oscar 66
- Gallori, Emilio 284, 303
- Galmozzi, Luciano 323n, 333n, 337n, 347n, 348n
- Gambetta, William 339
- Gambi A. (editore) 63n
- Gambi, Ulisse 24
- Gangeri, Lio 110-111
- Ganucci, Arturo 257
- Garbari, Maria 35n, 208n
- Garella, Antonio 35, 39, 234, 254-255
- Garibaldi, Anita (Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva) 97, 101-102 e n, 103
- Garibaldi, Giuseppe (scultore) 161-163
- Garibaldi, Giuseppe XI-XII, 2, 7-9 e n, 23, 25, 31, 34-40, 42-43, 45, 47, 49, 62-65, 67, 70-71, 75, 81-82, 85, 93, 96-97 e n, 98-101, 108-109, 111, 137, 142-144, 149, 152, 164-165, 167-168, 171, 175, 206 e n, 207 e n, 208, 210, 211n, 215, 234, 236, 248, 252-256, 258, 262, 267-268, 270-274, 281-285, 326-327, 340
- Garin, Eugenio 227
- Gasperi, Elbano X
- Gaudio, Angelo 89n
- Gavelli, Mirtide 191n
- Geirut, Ludovico 324nm, 326n, 328n
- Gemignani, Beniamino 160n, 164 e n, 169n, 171n
- Gemignani, Valmore 310
- Genala, Francesco 28
- Gentile, Emilio XIII, 6n, 16n, 245n, 263n
- Gentile, Giovanni 214
- Geppert, Alexander 263n

- Gestri, Lorenzo 200n, 212n
 Gherardini, Augusto 255n
 Ghetti, Mauro 347n
 Ghilardi, Nicola 136
 Giacopini, Ulisse 174
 Gianni, Basilio 147
 Giera, Ottorino 86
 Ginsborg, Paul 42n, 66n, 117n, 190n
 Ginzburg, Carlo 341n
 Gioberti, Vincenzo 167
 Gioli, Antonella 69n, 73n
 Giolitti, Giovanni IX, 71, 108, 113-114, 156, 176, 221 e n
 Giometti, Cristiano 201n
 Giorgetti, Pier Fernando 97n, 166n, 191n
 Giorgi, Alteride 180
 Giorgi, Bruno 342
 Giovannetti, Andrea 90
 Girardi, Emilio 71, 80
 Giudici, Lorella 28n
 Giuffrè, Maria 23n, 37n, 201n
 Giusti, Giuseppe 166
 Godoli, Ezio 47n, 54n
 Gonnella, Guido 225
 Gori Savellini, Paolo 30n
 Gori, Annarita 29n, 32n, 221n
 Gori, Carlo Onofrio 253n
 Gori, Leopoldo 112
 Gori, Lorenzo 85-86, 88-90, 92, 95
 Gotti, Aurelio 55n
 Grandi, Delio 66
 Grassi, Gaetano 322n
 Grassi, Walfredo 308, 310
 Gronchi, Giovanni 225, 337
 Grottanelli, Cristiano 3n
 Guasti, Marcello 348 e n
 Guerrazzi, Francesco Domenico XI, 71, 73, 75, 82-85, 88-95 e n, 96, 128, 140, 230-231, 236-238
 Guerrini, Giuseppe 283n
 Guicciardini, Francesco 38 e n
 Guidetto da Como 130
 Guiggi, Giulio 328-329 e n
 Gutenberg, Johann 132
 Guttuso, Renato 320 e n, 321-322 e n, 323n, 339 e n
 Henraux (ditta di marmi) 328
 Henry, Barbara 224n
 Hilgemann, Ewerdt 349
 Iacini, Stefano 45
 Indrigo, Antonella 323n
 Innesti, Stefania 83n, 85n, 201n
 Isastia, Anna Maria 118n, 201n, 204n, 210n
 Isnenghi, Mario XI, 1 e n, 3 e n, 4n, 7, 15 e n, 16n, 40n, 45n, 65n, 66n, 83n, 159 e n, 160n, 171 e n, 172, 204n, 247n, 253n, 270n, 319n, 322n, 323n, 329-330n

- Isola, Giovanni 292n
 Isoppi, Dante 310, 333-334
 Jacopi, Abele 300-301, 310
 Jacopi, Lorenzo 328
 Jacopo della Quercia 283
 James, Henry 27
 Janz, Oliver XIV, 264n, 270n
 Karwacka Codini, Ewa 202n
 Klinkhammer, Lutz 264n, 270n
 Kossler e Mayer (società) 244
 Kroll, Thomas 30n, 57n
 La Marmora, Alfonso 45
 Labanca, Nicola XIII, 268n, 271n, 322 e n, 323
 Labita, Vito 3n
 Lami Starnuti, Edgardo 165 e n, 174
 Lanaro, Silvio 70n
 Lanza, Giovanni 81
 Larderel, Federigo de 81, 89
 Lazzarini, Maria Teresa 107n
 Lazzerini, Alessandro 13, 16-18
 Le Men, Ségolène 324n
 Lecci, Leo 36n
 Legnani, Massimo 322n
 Lenzi, Alessia 217n
 Lenzi, Otello 334n
 Leoni, Barbara 185n, 186n
 Leoni, Diego 16n, 292n
 Leopoldo II, granduca di Toscana XII, 56, 72, 120, 166, 282
 Levantini Pieroni, Giuseppe (Ausonio Liberto *pseud.*) 80 e n
 Leverotti, Franca 181n, 360
 Leverton Donaldson, Thomas 186n
 Levi, Sara *vedi* Nathan, Sara
 Levra, Umberto 159n, 211n, 268 e n, 269n
 Liperini, Antonio 101
 Liperini, Pilade 101
 Listri, Pierfrancesco 45n
 Locatelli, Arturo 349-350, 352, 354
 Locatelli, Piergianni 349
 Locchi, Vittorio 289n
 Lollini, Vittorio 257
 Lorenzo de' Medici 216
 Lucchesi, Urbano 89, 149, 155
 Luciani, Luciano 149n
 Lungonelli, Michele 110n, 114n
 Lupi, Dario 15 e n, 17, 172
 Lusignoli, Guglielmo 337
 Luzzatto, Mario 226n
 Luzzatto, Sergio 212n
 Maccanti, Renato 32n
 Maccari, Mino 17
 Macchia, Guglielmo 142n
 Machiavelli, Niccolò 123, 140
 Maffi, Antonio 162-163
 Maggiani, Daniele 174
 Magi, Luigi 282

- Magnien, Aline 324
 Magnolfi, Gaetano 235
 Majocchi, Achille 206
 Malenchini, Francesco 76
 Malenchini, Giuseppe 113, 115
 Malenchini, Vincenzo 81
 Malvano, Laura 6n
 Mameli, Goffredo 302
 Mamiani, Terenzio 45
 Mancini, Augusto 145n, 224-225 e n, 226n, 227
 Manetti, Dario 300
 Manfredi, Marco 51n, 181n, 188n, 198n, 360
 Mangini, Adolfo 90
 Mangini, Antonio 83, 89
 Mani, Artemisio 144
 Manieri Elia, Mario 343-344
 Manin, Daniele 31, 34, 40, 42-43, 47, 50
 Mannelli (fonderia) 66
 Mannino, Salvatore 18n
 Mannori, Luca 188n
 Mansi, Ascanio 123
 Manzù, Giacomo 333
 Maraini, Antonio 246, 248, 307
 Marchesoni, Patrizia 292n
 Marcoli, Federico 340
 Margherita di Savoia, regina d'Italia 55, 65, 114, 269
 Mari, Adriano 57
 Maria Antonia (Antonietta) di Borbone, granduchessa di Toscana 56
 Maria Luisa d'Asburgo Lorena, duchessa di Parma 121-122, 129, 166
 Mariani, Vittorio 276-277 e n, 305
 Marini, Ezio 169
 Marroni, Paola Carla 201n
 Martelli, Diego 24, 42, 86
 Martignoni, Massimo 292n
 Martinelli, Serena 65n
 Martinelli, Valentino 189n
 Martini, Arturo 321, 334
 Martini, Domenico 138
 Martini, Ferdinando 302
 Marzi, Guglielmo 111
 Marzocchini, Giuseppe 94
 Marzocchini, Riccardo 94
 Mascagni, Angiolo 7
 Mascagni, Pietro 105
 Mascherini, Marcello 340
 Mascilli Migliorini, Luigi 186n
 Masieri Nider, Maria 94n
 Masini, Giuliano 49
 Massari, Giuseppe 25
 Mastroianni, Umberto 344-345 e n, 346
 Masutti, Antonio 95
 Matas, Niccolò 134
 Matilde di Canossa 137

- Matteotti, Giacomo 118n, 265
 Matteucci, Carlo 194, 196
 Maturi, Walter 227
 Maugeri, Maria 189n
 Mazzacurati, Marino 322 e n,
 336-339 e n, 340-341 e n,
 342, 347
 Mazzanti, Anna 36n, 42n, 64n,
 76n
 Mazzanti, Massimo 94
 Mazzanti, Riccardo 33
 Mazzarosa, Antonio 150n
 Mazzini, Giuseppe XI-XIII, 23,
 25, 31, 60, 65-67, 83-85,
 91-92, 116, 144-145, 149 e
 n, 152, 155, 159-169, 203-
 204 e n, 205-206, 207n,
 208, 211-213 e n, 214, 224-
 226, 238, 262, 284, 327,
 358
 Mazzocca, Ferdinando 200n
 Mazzoni, Giuseppe XII, 13,
 229-232 e n, 233, 235-241
 Melis, Alessandro 203n
 Melis, Gianluigi 203n
 Mellini, Gianlorenzo 269n
 Menconi, Gino 331n
 Menghini Giuseppe 195
 Mengozzi, Dino 49n
 Menozzi, Daniele 224n, 242n
 Meoni, Vittorio 324n
 Meriggi, Marco 188n
 Meyer, Carlo 84n, 89
 Micheletti, Cristina 137n, 145n,
 147n, 148n
 Michelucci, Giovanni 6
 Micieli, Nicola 329n
 Milan, Marina 88n
 Mina Zeni, Gianna Antonia
 193n
 Minghetti, Marco 55, 110
 Minutoli, Carlo 124 e n, 126
 Miollis, François 175
 Mirandoli, Enrico 85
 Mirri, Mario 72n
 Modigliani, Giuseppe Emanuele
 113
 Mollier, Jean-Yves 74n, 202n
 Mondini, Marco 222n
 Monsagrati, Giuseppe 213n
 Montanelli, Giuseppe XI, 195-
 196, 197n, 230-231, 236-
 238, 357
 Monteleone, Renato 292n
 Monteverde, Giulio 208
 Morachioli, Sandro XV, 360
 Morandi, Matteo 221n
 Mordini, Antonio 137
 Morelli Gualtierotti, Gismondo
 205
 Morelli, Marsiglia 178n
 Moretti, Mauro 221n
 Mori, Giorgio 25n
 Mori, Giulia 209n
 Mori, Renato 167n

- Moro, Aldo 65
 Moroni, Sheyla XIV, 360
 Mortara, Ludovico 219
 Moscheni, Bernardo 134n
 Moschi, Mario 308-310
 Moschini, Francesco 345n
 Mosse, George L. 262n, 269n, 275n
 Mossotti, Ottavio 194, 196
 Musil, Robert 184
 Mussini, Cesare 77
 Mussolini, Benito 172, 175, 178, 181, 183, 259, 316
 Napoleone I Bonaparte, imperatore dei Francesi 120-121, 129, 131
 Napoleone III Bonaparte, imperatore dei Francesi 47, 131
 Nathan Rosselli (famiglia) 203-204, 212-213 e n, 214
 Nathan, Ernesto 213
 Nathan, Janet 211, 213
 Nathan, Sara 211
 Nave, Antonello 39n
 Nenci, Carlo 15
 Nepi, Carlo 267n
 Neri Sernerì, Simone 268n
 Niccolai, Lucio 272n
 Niccolini, Giovan Battista 33, 47
 Niglio, Olimpia 24n
 Nobili, Guido 53 e n
 Nocentini, Armando 45n
 Nochlin, Linda 78n
 Nomellini, Eleonora Barbara 101n
 Nomellini, Plinio 86, 100-101
 Nono, Luigi 41
 Nono, Urbano 41
 Nora, Pierre 1n
 Norfini, Luigi 150
 Nori, Oreste 174
 Novelli, Augusto 98
 Nuovo, Lorenzo 320n
 Nuti, Lucia 186n
 Oberdan, Guglielmo 34, 39, 118n
 Ojetti, Ugo XIV, 31, 44, 259
 Oliveto, Luigi 271n, 273n
 Onestini, Sebastiano 133
 Orcagna (Andrea di Cione di Arcangelo) 91
 Orefice, Gabriella 202n
 Oreglia d'Isola, Aimaro 344
 Orgera, Valeria 59n
 Orlandi, Danilo 142n
 Orlando (cantieri navali) 109, 114
 Orlando, Giuseppe 112n, 114
 Orlando, Luigi 108-112 e n, 113n, 114
 Orlando, Paolo 112n
 Orlando, Rosolino 114, 116
 Orlando, Salvatore 112n, 113
 Pacini, Pietro 124, 125n

- Paganucci, Giovanni 199
 Pagliaghi, Lodovico 311
 Pagliai, Letizia XV
 Paìs, Ettore 221n
 Palla, Marco 30n, 320n
 Pallavicino, Lodovico 189
 Palli Bartolomei, Angelica 76
 Palli, Michele 76
 Pallini, B. (fotografo) 117
 Pallottino, Paola 88n
 Palmerini, Cornelio 310
 Paloscia, Tommaso 66
 Pannunzio, Mario 319, 320n
 Pansini, Giuseppe 55n
 Pantano, Edoardo 206
 Panzetta, Alfonso 328n
 Paoletti, Delfo 294
 Paolini, Claudio 23n, 272n
 Paolini, Pietro 272n
 Paolocci, Dante 103-105
 Papa, Mauro 283n
 Papi, Clemente 32
 Papi, Giocondo 243
 Pardini, Giuseppe 130 e n, 131 e n, 133-134
 Parisi, Ico 360
 Parisi, Marcella 282n
 Parra, Guglielmo 303
 Partini Sarrocchi, Adele 276
 Partini, Giuseppe 276
 Pasquali, Alfredo 255n
 Pasquini, Enzo 326n
 Pasquini, Giuseppe 13
 Pasquinucci, Daniele 275n
 Passaglia, Augusto 139-140, 145, 147, 152, 154-155
 Passaglia, Giulio 310
 Passalalpi Ferrari, Ettore 118n, 210n
 Passamani, Bruno 35n, 208n
 Passeggia, Luisa 14n
 Pavolini, Alessandro XIV, 30
 Pavone, Claudio 222n
 Pecchioli, Massimo 39n
 Pellegrino, Anna 61n
 Pellerano, Giovanni 162
 Pellerano, Silvio 163
 Pelosini, Umberto 115n
 Perini, Cesare 134n
 Perugini, Catia 8 e n, 9n, 10, 11n, 14n, 15n
 Perugini, Gabriele 347n
 Peruzzi (famiglia) 55
 Peruzzi, Ubaldino 26 e n, 27-29, 31, 33, 42, 45, 48, 50-55
 Pesci, Ugo 57 e n
 Petrantoni, Michele 201n
 Petrarca, Francesco 6, 13, 16-18, 151
 Petrizzo, Alessio 37n, 74n, 80n, 190n
 Petroni, Francesco 302
 Pezzino, Paolo 137n, 224n, 285n
 Piacentini, Marcello 17

- Piaggia, Carlo 148, 152-153 e n, 154n
 Piccioli, Lorenzo 29n, 55n, 62n
 Pierantoni, Carlo 155n
 Pietrangeli, Carlo 189n
 Pignotti, Marco 58n, 113n, 256n
 Pilotti, Vincenzo 216-217 e n
 Pini, Giovanni 31, 33 e n, 34 e n, 48
 Pinzauti, Umberto 310
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa XII, 123, 131, 142
 Piombanti, Giuseppe 69n, 70n, 82 e n, 112n
 Pirro, Deirdre 44n
 Pisano, Giovanni 197-198
 Pisano, Nicola 198
 Pizzi, Roberto 128n, 143n, 145n, 149n, 151n, 156n, 157n
 Pizzo, Marco 76n, 79n, 118n, 210n
 Pocherra, Bernardo 176
 Poggi, Enrico 57
 Poggi, Firenze 342
 Poggi, Giuseppe 23-24, 30, 37
 Poli, Francesco 269n
 Poli, Jacopo 59n
 Pollastrini, Enrico 107
 Ponente, Nello 343
 Ponti, Pino 17
 Porciani, Ilaria 28n, 40n, 110n, 159n, 269n
 Pozzolini, Alfredo 221n
 Previtali, Giovanni 341n
 Prini, Giovanni 294
 Procacci, Giovanna 242n
 Profeti, Elena 64n, 145n
 Provenzal, Aristide 89, 95
 Pucci, Achille 137, 147
 Pucci, Brunello 351
 Puccinelli, Silvano 347
 Puccini, Giacomo 150
 Queirolo, Giovan Battista 213
 Querci, Eugenia 41n
 Radaelli, Carlo Alberto 41
 Raffo, Andrea 161
 Ragazzi, Franco 101n, 159n
 Ragghianti, Carlo Ludovico 319, 320n, 321
 Ragionieri, Rossana 85n
 Ragusa, Andrea 21n, 49n, 91n
 Rambelli, Domenico 311-316, 342
 Randi, Luigi 45
 Ratti, Marzia 39n
 Ratto, Gerolamo 161
 Remaggi, Luigi 97n
 Renzoni, Stefano 159n, 185n, 200n, 201n, 208n, 210n, 215n, 217n, 219n
 Repetti, Emanuele 242n
 Restelli, Francesco 81
 Rezzadore, Alessandra 32n
 Ricasoli Firidolfi, Giovanni 55

- Ricasoli, Bettino 24, 29, 31, 45, 50-53, 83, 123, 128, 130-131, 198, 357
- Ricci, Berto 307
- Ricci, Giacomo 167
- Ricci, Renato 175, 180
- Ridolfi, Cosimo 31, 50-51, 58-59
- Ridolfi, Enrico 137
- Ridolfi, Maurizio 5n, 65n, 204n, 268n
- Risso, Claudio 99n
- Rivalta, Augusto 35, 39, 52-54, 61, 66, 76-77, 96, 104-105, 107, 208
- Rivalta, Carlo 300
- Rizzo, Giuseppe 32n
- Rizzoli, Pasquale 303
- Rocchi, Anna 220n
- Rocchi, Luciana 268n
- Rodinò di Miglione, Ugo 225
- Rogari, Sandro 24n
- Rolla, Nicola 323n
- Romanelli, Leonardo 8
- Romanelli, Pasquale 61, 196
- Romanelli, Raffaele 54-55, 58, 61, 66, 115, 272-273, 295
- Romanelli, Romano 44, 52n
- Rosa, Ercole 63
- Rosai, Ottone 17
- Rosci, Marco 321n
- Roselli, Aldo 19
- Roselli, Piero 18n
- Rosselli, Pellegrino 211
- Rossi Melocchi, Cosimo 262
- Rossi, Emanuela 153n
- Rossi, Ernesto 328
- Rossini, Gioacchino 12, 140
- Rovida, Maria Antonietta 277n
- Rubino, Edoardo 327-328 e n
- Rudinì di Starabba, Antonio 56, 113-114
- Ruocco, Giovanni 360
- Ruschi, Rinaldo 194
- Russo, Luigi 224 e n
- Rutelli, Mario 102n
- Sabbatucci, Giovanni 134n
- Saffi, Aurelio 162, 238
- Saglietto, Maurizio 343
- Salgari, Emilio 88
- Salvadori, Silvano 346, 347n
- Salvagnini, Gigi 292n
- Salvatori, Carlo 101-102
- Salvestrini, Arnaldo 51n, 55n
- Salvini, Salvino 47, 197-198
- Sanacore, Massimo 97n, 102n
- Sanesi, Nicola 43, 98
- Sangiorgi, Otello 191n
- Santarelli, Emilio 72
- Santi, Piero 349
- Sarasini, Pino 292n
- Sardini, Giacomo 150
- Sarpi, Paolo 153
- Sarrocchi Partini, Adele 276
- Sarrocchi, Tito 12, 208, 283

- Sauro, Nazario 34
 Savoia (Casa) 269
 Sborgi, Franco 36n, 201n
 Scarlino, Adalberto 39n, 66n, 76n
 Schiavocampo, Paolo 349
 Schvalberg, Sophie 324n
 Schwartz, Guri 222n
 Scipione (*pseud.* di Gino Bonichi) 336
 Scipione, Publio Cornelio 207n, 301-302
 Scornajenghi, Antonio 113n
 Scotti, Aurora 261n
 Scuccimarra, Luca 360
 Scudellari, Giuseppe 349
 Seidel, Max 121n, 135n, 137
 Selvatico, Riccardo 41
 Serra, Andrea 161
 Sestini, Cinzia XV
 Severi, Giovanni 8
 Sforza, Giovanni 167n, 168n
 Sforza, Pier Alessandro 175
 Sgarallino, Andrea 85, 86n
 Sgarallino, Jacopo 85
 Sica, Paolo 25n
 Sighieri, Ettore 213n
 Signori, Elisa 223n
 Signorini, Telemaco 86
 Silva, Romano 121n, 130n, 132n, 135n, 137n
 Simi, Filadelfo 102n
 Simoncini, Siliano 347n
 Simonelli, Tommaso 206
 Simoni, Edoardo 310
 Sinibaldi, Paolo 129 e n
 Sirinelli, Jean-François 74n, 202n
 Sivalli, Luigi 79
 Sjöstedt, Lennart 5n, 66n
 Soggi, Ettore 257, 283-284
 Sodini, Bruno 347
 Sodini, Carla 135n
 Soffici, Ardengo 17, 39
 Soldani, Simonetta 159n, 242n
 Somaini, Francesco 344
 Sonnino, Sidney 56
 Sonzogno, Edoardo 69, 71, 73, 118
 Soranzo, Pilade 115
 Spadolini, Giovanni 56n, 212n, 360
 Spalletti, Ettore 95n, 187n, 193n, 195n, 199n, 200n
 Sparapani, Berta 66
 Spinola, Vittoria 205
 Stagi, Stagio 187
 Stefani, Giulio 38 e n
 Strafforello, Gustavo 70 e n
 Strocchi, Tito 137, 142 e n, 143-144 e n, 157
 Strozzi, Filippo 57
 Supino, David 221
 Supino, Iginio Benvenuto 214

- Supino, Luigi 222-223
 Suppa, Patrizio XV
 Tagliagamba, Sara 202n
 Tamburini, Tullio 242
 Tanganelli, Adalindo 10
 Targioni Tozzetti, Giovanni
 (*Gitt pseud.*) 70n
 Tarozzi, Fiorenza 191n
 Tassara, Giovanni Battista 36
 Tavanti, Umberto 11n, 12n, 13
 Taverni, Barbara 29n
 Terracini, Umberto 226-227
 Terramoccia, Igino 281n
 Tesi, Giuseppe 255n
 Tesi, Mauro 187
 Tesoro, Marina 74n, 102n,
 230n
 Thorvaldsen, Bertel 193
 Tiberi, Flavia 23n
 Tigri, Giuseppe 261n
 Tilocca, Giovanni 30n
 Tobia, Bruno 26n, 134n, 159n,
 172 e n, 211n, 268 e n, 269n,
 271n, 292n
 Togliatti, Palmiro 321n
 Tognoni, Federico 218n
 Tolaini, Emilio 186n, 202n
 Tomagnini, Arturo 310
 Tommaseo, Niccolò 185n, 235
 Tommasini, Luigi 91n
 Tongiorgi Tomasi, Lucia 189n,
 191n, 216n
 Torelli, Lot 89
 Torelli, Luigi 218
 Torresi, Antonio P. 39n
 Torrigiani, Filippo 51
 Torrigiani, Piero 32, 42, 52, 55,
 57, 59
 Toscanelli, Emilia 55-56
 Toscanelli, Paolo 55
 Tosi, Alessandro 216n
 Tosi, Antonio 111
 Traggiai, Riccardo 162
 Tramonti, Ulisse 217n
 Trentacoste, Domenico 259
 Tribolati, Felice 206n
 Tucci, Alessandro 141n
 Turi, Gabriele 159n
 Ulivieri e Fagiolini (editori)
 106
 Umberto I, re d'Italia 55, 65,
 104, 114, 150, 249, 269,
 279, 320
 Ussi, Stefano 77
 Vaccà Berlinghieri Andrea 193
 Valeggia, Guido 62n
 Valeriani, Eleonora 9n
 Valle, Gino 340
 Valloton, François 74n, 202n
 Valsuani, Gianna 99n
 Vamba, *vedi* Bertelli, Luigi
 Van Lint, Enrico 189-190
 Vannelli, Leopoldo 120-121
 Vanni, Camillo Santo 49

- Vasi Vatovec, Corinna 47n, 48n, 50n, 52n
- Vecchi, Augusto Vittorio (Jack La Bolina *pseud.*) 93
- Vela, Vincenzo 76 e n, 192-193 e n, 194-195
- Venturi, Lionello 344
- Venturini, Ernesto 42
- Vercellana, Rosa (*detta* «bella Rosina») 205
- Vernizzi, Cristina 211n
- Verucci, Guido 45n, 201n
- Vespucci, Amerigo 55
- Viani, Lorenzo 303, 311-316, 342
- Vicario, Vincenzo 33n, 45n, 54n, 76n, 115n
- Vidotto, Vittorio 134n, 271n, 292n
- Vieusseux, Giovan Pietro 167
- Vigni, Corrado 294
- Vigni, Laura 268n, 277 e n
- Vigo, Pietro 70n, 76n, 109 e n
- Villani, Stefano 186n
- Villari, Anna 213n
- Villari, Pasquale 51
- Viola, Ettore 173 e n
- Vittorio Emanuele II, re d'Italia XI-XII, 2, 7, 9 e n, 22, 31, 34, 44-50, 53, 63-64, 96-97 e n, 103-104, 106-107, 109, 131, 137 e n, 138-139, 142, 145, 147-149, 154, 161, 165, 167-171, 189, 205, 209-210, 253, 262, 269
- Vittorio Emanuele III, re d'Italia 17, 118n, 249-250, 263-265, 279, 295
- Volpi, Alessandro 75n, 113n, 166n, 358
- Volpi, Giovanni 150-151
- Volta, Alessandro 132
- Washington, George 50
- White Mario, Jessie 62 e n
- Winter, Jay 275n
- Wood, Ian 199n
- Ximenes, Ettore 89, 96
- Yousefzadeh, Mahnaz 22n
- Zacchi, Arnaldo 15
- Zadkine, Ossip 336, 342
- Zadra, Camillo 16n, 292n
- Zampieri, Alberto 189n, 200n, 213n
- Zanardelli, Giuseppe 109, 113, 236
- Zanichelli, Domenico 46
- Zerboglio, Adolfo 221n
- Zevi, Bruno 340 e n, 343, 345n, 349
- Zocchi, Arnaldo 292
- Zocchi, Cesare 35-36, 54, 102n, 195, 208-209, 211
- Zocchi, Emilio 35, 44-45, 47, 49, 54



Una selezione dei volumi della collana
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni

Ultimi volumi pubblicati:

Diego Cremona (a cura di)

Partenariato pubblico privato e finanza di progetto,
con cenni alla sponsorizzazione della P.A.

Unione Giuristi Cattolici Italiani

Nuove tensioni nel matrimonio civile

Franco Fantechi

Il naufragio della Motonave *Paganini* 75 anni dopo. Storie di
Artiglieri raccolte e documentate dalla memoria e dalle carte

Giovanni Varrasi

Altrove. Manifesto per una nuova psichiatria

Mauro Carrara

Piombino: frammenti dal passato

Clotilde Barbarulli e Liana Borghi (a cura di)

Archivi dei sentimenti e culture femministe dagli anni Settanta a oggi

Angelo Pedani (a cura di)

Giuseppe Emanuele Modigliani il fratello "maggior".
Socialismo, pace e libertà