

Presentazione del restauro dell'Altare della Patria e inaugurazione della mostra “La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita”

Vittoriano, Sala Zanardelli,
26.10.2023 – 25.2.2024

1. Comunicato stampa
2. Scheda tecnica
3. Colophon
4. Premessa
Gennaro Sangiuliano, Ministro della Cultura
5. Introduzione
*Edith Gabrielli, direttrice generale
del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia*
6. Presentazione
*Francesca Bazoli, presidente Fondazione
Brescia Musei / Stefano Karadjov, direttore
Fondazione Brescia Musei*
7. La Dea Roma e l'Altare della Patria.
Angelo Zanelli e l'invenzione
dei simboli dell'Italia unita.
Valerio Terraroli, curatore della mostra
8. L'Altare della Patria e Angelo Zanelli nel
patrimonio del VIVE: la campagna di restauro
*Edith Gabrielli, direttrice generale
del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia*
9. Elenco opere
10. Biografia Angelo Zanelli
11. Scheda catalogo
12. Immagini stampa
13. Scheda VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia

1. Comunicato stampa

Inaugurata dal **Ministro della Difesa, Guido Crosetto** e dal **Ministro della Cultura, Gennaro Sangiuliano**, da giovedì 26 ottobre il VIVE—Vittoriano e Palazzo Venezia, diretto da **Edith Gabrielli**, apre al pubblico la mostra dedicata a **La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita**, accessibile con ingresso libero al Vittoriano, nella Sala Zanardelli, fino a domenica 25 febbraio 2024.

L'esposizione celebra la **conclusione della campagna di restauro del fregio dell'Altare della Patria** realizzato dallo scultore lombardo **Angelo Zanelli** (San Felice di Scovolo, Brescia 1879–Roma, 1942). Smontati i ponteggi, il fregio è stato restituito agli occhi del pubblico proprio in occasione dell'inaugurazione della mostra. Nel percorso espositivo è possibile inoltre ammirare **per la prima volta** una selezione di gessi provenienti dalla **Gipsoteca del Vittoriano** che vantano un legame con l'Altare della Patria e il suo autore, restaurati anch'essi per l'occasione.

Un ampio progetto, di **tutela e valorizzazione**, ideato e realizzato dalla direttrice del VIVE Edith Gabrielli e sostenuto dal lavoro di ricerca del professor Valerio Terraroli dell'Università degli Studi di Verona, curatore della mostra, insieme ad una *équipe* di studiosi con l'obiettivo sia di riscoprire la figura e le opere di Angelo Zanelli sia di condividere con il pubblico – ricercatori, cittadini e turisti – un luogo simbolo dell'Italia come l'Altare della Patria, dove, forse più nitidamente che altrove, si può ascoltare il battito della Nazione.

La campagna di restauri: l'Altare della Patria con il fregio di Angelo Zanelli
L'Altare fino a qualche mese fa si trovava in uno stato di notevole degrado. L'esposizione diretta alle intemperie e all'inquinamento di piazza Venezia e ancor più le particolari condizioni termo-igrometriche avevano minato la leggendaria tenuta del marmo Botticino e ricoperto la superficie di uno spesso strato di depositi scuri. Nello spirito dei principi del restauro tipicamente italiani, l'intervento, diretto da Edith Gabrielli ed eseguito da Susanna Sarmati tra il marzo e l'ottobre 2023, ha provveduto alla “reintegrazione dell'immagine”. Senza cancellare i segni del passaggio del tempo, l'azione ha consolidato la materia e restituito all'insieme il corretto equilibrio visivo e dunque una piena leggibilità. Oggi si può apprezzare fin nel dettaglio la qualità del fregio, compresa la scelta polimaterica per la *Dea Roma*: sono ben visibili infatti sia l'oro del mosaico di fondo della nicchia sia l'argento della statuetta della *Vittoria alata* e della lancia.

L'intervento ha coinvolto anche la Tomba del Milite Ignoto: la pulitura del marmo e il trattamento della corona bronzea e dei bracieri con la fiamma eterna le hanno conferito nuovamente piena dignità.

Tutta la campagna di restauro è stata, settimana dopo settimana, documentata con video e foto ed è consultabile sulla pagina web del VIVE.

vive.cultura.gov.it/it/restauro

La campagna dei restauri: i gessi relativi all'Altare della Patria e ad Angelo Zanelli nella Gipsoteca del Vittoriano

Il secondo intervento, diretto da Edith Gabrielli e realizzato da Luca Pantone tra giugno e ottobre 2023, riguarda 44 gessi – bozzetti e modelli – che fanno parte della cosiddetta Gipsoteca del Vittoriano, un patrimonio di 250 gessi, oggi conservato tra il Vittoriano stesso e i locali dell'ex Mattatoio di Roma, gentilmente messi a disposizione dalla Soprintendenza speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio. Una parte di questi 44 gessi vanta un legame diretto con l'Altare della Patria. È questo il caso dei bozzetti e dei modelli del fregio, ovvero di quei manufatti che Zanelli realizzò per il concorso del 1908 e poi, insieme ai suoi collaboratori, per preparare la versione definitiva in marmo. In molte altre circostanze il legame con l'Altare della Patria può considerarsi indiretto. In questa seconda categoria, che racchiude opere 'di contesto', ricadono il bozzetto di Adolfo Cozza, del 1905-1906, e quelli di Ettore Ximenes, predisposti in occasione della gara del 1908, ma anche alcuni pezzi che gli eredi di Zanelli donarono allo Stato italiano nel 1951. Il restauro anche in questo caso ha avuto in primo luogo l'obiettivo di garantire la conservazione dei gessi che, in alcuni casi, era addirittura a rischio. La maggior parte delle sculture presentava fragilità delle strutture di supporto e distacchi di frammenti, più o meno grandi: sono dunque state condotte a termine le operazioni di consolidamento, di ricomposizione, anche attraverso lo studio dei rapporti tra i frammenti, e di incollaggio. Contemporaneamente si è provveduto a restituire alle opere, specie a quelle composte da più elementi, la leggibilità e il pieno equilibrio visivo.

La mostra

Ospitata nella Sala Zanardelli al Vittoriano, **La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita** si inserisce in una precisa linea editoriale del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, quella delle cosiddette *mostre focus*:

«Dopo Bronzo&Oro, questa su Zanelli è la seconda mostra focus promossa dal VIVE» dichiara Edith Gabrielli. *«Per molto tempo non solo Zanelli, ma tutti gli scultori attivi nel Vittoriano sono rimasti vittime di una mancata comprensione critica. La mostra contribuisce a cambiare il senso delle cose: essa aiuta i visitatori e – perché no? – anche gli studiosi a conoscerli meglio. Ne emerge un quadro diverso e certamente positivo: possiamo così affermare che il grande fregio dell'Altare della Patria è definitivamente restituito al pubblico e alla critica».*

L'esposizione affonda le radici nella ricerca: non a caso è stato chiamato a curarla il professor Valerio Terraroli, uno specialista dell'arte italiana tra Otto e Novecento e di Angelo Zanelli, ed è stato siglato uno specifico accordo con l'Archivio Centrale dello Stato per le nuove indagini documentarie.

Il primo obiettivo della mostra è rivalutare la figura di **Angelo Zanelli**. L'artista conquistò fama a livello nazionale e anche internazionale grazie al fregio per l'Altare della Patria, come attestano le numerose commissioni per l'America Latina: dopo la sua morte, la sua figura è tuttavia caduta nel dimenticatoio. L'esposizione racconta l'intera carriera dell'artista bresciano, dagli esordi all'ingresso nel Pensionato Artistico Nazionale dell'Accademia di San Luca nel 1903, fino alle prestigiose commissioni degli anni Venti e Trenta, mettendone in luce le mutazioni stilistiche, dal verismo alla

scelta simbolista ispirata ai modelli secessionisti viennesi, fino al neomichelangiolo dei primi anni Venti e al novecentismo dei pieni anni Trenta.

«Nel monumentale fregio Zanelli operò una scelta stilistica forte perché superando le volute serpentine e avvolgenti della linea portata avanti da Leonardo Bistolfi, scelse un modellato titanico delle figure» afferma il curatore **Valerio Terraroli** *«come la monumentale figura femminile appoggiata alla coppia dei buoi che trascina l'aratro, nell'ala sinistra dedicata al Lavoro che vivifica e feconda, oppure il palafreniere, ripreso di spalle, che tiene il morso della quadriga trionfale dell'Amor Patrio che pugna e vince, a destra, per riconoscervi le forme asciutte e potenti dei contemporanei Bourdelle e Meštrović. Nei volti, dagli occhi sgusciati e dai tagli netti dei profili, e nell'euritmia delle silhouettes sovrapponibili di figure, di cavalli e di trombe trionfali, si percepisce in modo chiaro la metamorfosi compiuta dallo scultore partito dal neoellenismo secessionista per arrivare ad una plasticità grandiosa con accenti déco»*.

Entro questa dimensione si colloca l'affondo specifico sull'**Altare della Patria**: la mostra consente di ripercorrerne per intero la vicenda, incrociando gli esiti delle ricerche documentarie con le novità emerse dal restauro. Il racconto comprende il concorso del 1908, il referendum popolare in occasione dell'inaugurazione del Vittoriano nel 1911 che portò alla definitiva vittoria di Zanelli, i vari stadi dell'esecuzione del fregio, l'inserimento della Tomba del Milite Ignoto nel 1921 e la collocazione della statua della *Dea Roma* nel 1925.

In mostra sono esposti 57 pezzi, compresi i 44 elementi catalogati e restaurati provenienti dalla Gipsoteca del Vittoriano, un patrimonio fino a pochi mesi fa quasi sconosciuto. Importanti materiali giungono in prestito da istituzioni museali e collezionisti italiani. Un ruolo di primo piano ha giocato in tale senso la collaborazione con la Fondazione Brescia Musei, che conserva, da due diversi lasciti del 1985 e del 2005, una considerevole mole di materiali documentari e artistici legata a Zanelli, a sua moglie e ai suoi amici. In accordo con il protocollo d'intesa siglato quest'anno, la Fondazione ha prestato un numero cospicuo di opere, tra disegni, bozzetti e opere finite, compresa la versione del 1925, in argento, della *Dea Roma*.

Nello spirito delle mostre focus anche questa esposizione mira alla diffusione della storia dell'Altare della Patria e della figura di Zanelli presso il grande pubblico – nel caso specifico le circa duecentocinquantamila persone che ogni mese salgono la scalinata del Vittoriano.

Per questa ragione il percorso espositivo propone testi di accompagnamento precisi, ma di facile lettura e al termine del percorso è stata allestita **una sala di realtà immersiva**: grazie alla potenza del digitale il visitatore potrà vivere un'esperienza coinvolgente entrando sia nella cerimonia di inaugurazione del Vittoriano nel 1911, sia nello stesso fregio di Zanelli restaurato, grazie alle immagini della campagna fotografica di Mauro Magliani.

Alla mostra si accompagna il volume *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita*, edito da Skira e curato da Valerio Terraroli, con le presentazioni di Gennaro Sangiuliano, Edith Gabrielli, Francesca Bazoli e Stefano Karadjov, i testi di Dario Donetti, Edith Gabrielli, Luca Pantone, Sergio Onger, Susanna Sarmati, Valerio Terraroli e Michela Valotti, e schede e apparati di Francesca Bottura e Edoardo lo Cicero.

[Immagini Stampa scaricabili qui](#)

2. Scheda Tecnica

TITOLO

**La Dea Roma e L'altare della Patria.
Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita**

SEDE

**Roma, Vittoriano
Sala Zanardelli**

UN PROGETTO DI

Edith Gabrielli

A CURA DI

Valerio Terraroli

MOSTRA PROMOSSA E ORGANIZZATA DA

VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia

IN COLLABORAZIONE CON

Fondazione Brescia Musei

D'INTESA CON

**Archivio Centrale dello Stato
Soprintendenza speciale Archeologia, Bella Arti e Paesaggi di Roma,
Università di Verona, Dipartimento di Culture e Civiltà, Centro di
Ricerca Rossana Bossaglia per le Arti decorative la grafica e le arti
dell'età moderna e contemporanea**

PERIODO

26 ottobre 2023 – 25 febbraio 2024

COORDINAMENTO MOSTRA E CATALOGO

Skira

ALLESTIMENTO

**Cesare Mari, PANSTUDIO
architetti associati
con Carlotta Mari**

CONCEPT E REALIZZAZIONE ESPERIENZA IMMERSIVA

Art Media Studio, Firenze

IMMAGINE COORDINATA

**TassinariVetta
Paolo Tassinari
Tommaso Furlan
Francesco Nicoletti**

ORARI

**Da lunedì a domenica dalle 9.30 alle 19.30
(ultimo ingresso alle 18.45)
Ingresso libero
Informazioni e visite guidate**

vive.cultura.gov.it

vive.cultura.gov.it/it/dea-roma-altare-patria

3. Colophon

**La Dea Roma
e l'Altare
della Patria.
Angelo Zanelli
e l'invenzione
dei simboli
dell'Italia unita**

Vittoriano,
Sala Zanardelli
26 ottobre 2023
25 febbraio 2024

Mostra promossa
e organizzata da

VIVE
Vittoriano
e Palazzo Venezia

in collaborazione con



d'intesa con



**VIVE - VITTORIANO
EPALAZZO VENEZIA**

Direttrice generale
Edith Gabrielli

*Segretario particolare
della Direttrice
generale*
Luca Gabioli

*Segreteria di
direzione*
Gabriele Bigonzoni

*Comunicazione
istituzionale*
Maria Curione

*Prestiti di opere
d'arte*
Silvia Armando

Archivio fotografico
Lia Di Giacomo
Direttrice

*Catalogazione
e restauro*
Valentina Soviero

Ufficio tecnico
Matteo Campadello
Simone Dell'Unto

Affari legali generali
Matteo Primoli
Lidia Troja

*Programmazione,
bilancio e contabilità*
Daniela Baroni
Susanna Tavino
Jacopo Falcone
Marina Ghettoni

Personale e pensioni
Silvia Armando
Matteo Primoli
Lidia Troja
Daniele Palomba

Gare e contratti
Rossella Coscarelli
Alberto Lauri
Martina Solinas

*Ufficio fruizione e
concessione in uso
degli spazi*
Maria Curione

Restauri
Pantone Restauri srl
Susanna Sarmati
Conservazione
e restauro

Fotografie
Mauro Magliani
fotografia

Ufficio stampa
Giulia Zanichelli

Strategia digitale
The GoodOnes srl

*Il personale
dell'area della
vigilanza, fruizione
e accoglienza del
Vittoriano e Palazzo
Venezia*

in collaborazione con

**FONDAZIONE
BRESCIA MUSEI**

Presidente
Francesca Bazoli

Direttore
Stefano Karadjov

d'intesa con

**ARCHIVIO CENTRALE
DELLO STATO**

*Direttore
e Soprintendente
ad interim*
Andrea De Pasquale

**SOPRINTENDENZA
SPECIALE
ARCHEOLOGIA,
BELLE ARTI E
PAESAGGIO**

Soprintendente
Daniela Porro

**UNIVERSITÀ
DI VERONA**
**Dipartimento di
Culture e Civiltà**
**Centro di Ricerca
Rossana Bossaglia per le
arti decorative, la grafica
e le arti dell'età moderna
e contemporanea**

Direttore
Valerio Terraroli

**Coordinamento
mostra e catalogo**

Presidente
Massimo Vitta
Zelman

*Chief Executive
Officer*
Catherine Castillon

Direzione generale
Filippo Vitta Zelman
Alessandro Degnoni

*Direzione
amministrativa
e finanziaria*
Maurizio D'Onofrio

Direzione mostre
Andrea Garbetta

Ufficio mostre
Andrea Bonato

Libreria Skira
Laura Bassi
Anna Cattaneo
(Merchandising)

Web e comunicazione
Elisa Impiduglia

Ufficio Stampa
CLP Relazioni
Pubbliche
Anna DeFrancesco

Mostra

A cura di
Valerio Terraroli

*Progetto
dell'allestimento
e Direzione lavori*
Cesare Mari,
PANSTUDIO
architetti associati
con Carlotta Mari

*Identità visiva
e grafica mostra*
TassinariVetta
Paolo Tassinari,
Tommaso Furlan,
Francesco Nicoletti

*Realizzazione
dell'allestimento*
Artigianadesign srl

*Progetto
illuminotecnica*
Gigi Events srl

*Progetto della video
installazione*
Art Media Studio
Architetti Associati

*Realizzazione della
video installazione*
Standby 2P0
Consorzio

Trasporti
Arteria srl
Rosa dei Venti srl

Assicurazioni
WideGroup spa
Willis Italia spa

*Restauri delle opere
in mostra*
Pantone Restauri srl
Restauro e
Conservazione di
opere d'arte su carta
di Licia Zorzella

Fotografie
Mauro Magliani
Fotografia
Luigino Visconti
Fotografo
Fotostudio Rapuzzi
snc

Catalogo

A cura di
Valerio Terraroli

Testi di
Francesca Bottura
(FB)
Dario Donetti
Edith Gabrielli
Edoardo Lo Cicero
(ELC)
Sergio Onger
Luca Pantone
Susanna Sarmati
Valerio Terraroli
Michela Valotti

Progetto grafico
TassinariVetta
Paolo Tassinari,
Maddalena Piana

Prestatori
Accademia di Belle
Arti di Ravenna
Fondazione Brescia
Musei
Andrea Mina
e famiglia

Si ringrazia

**MINISTERO DELLA
DIFESA**

Stato Maggiore
della Difesa

Comando delle Forze
Operative Terrestri

Esercito Italiano

Sacrario delle
Bandiere

si ringrazia altresì

Direzione Generale
Archeologia Belle
Arti e Paesaggio
Servizio IV -
Circolazione

Soprintendenza
Archeologia Belle
Arti e Paesaggio
per le province di
Bergamo e Brescia

Soprintendenza
Archeologia Belle
Arti e Paesaggio
per le province di
Ravenna, Forlì-
Cesena e Rimini

Stazione Marittima
di Genova

4. Premessa

Il vocabolario dell'Enciclopedia Treccani definisce il sostantivo Patria come “il territorio abitato da un popolo e al quale ciascuno dei suoi componenti sente di appartenere per nascita, lingua, cultura, storia e tradizioni”. L'origine della parola è latina e rimanda a *patrius* “paterno” ma nell'accezione latina la parola Patria sottintende anche terra. Cicerone già la definisce come un insieme di istituzioni, tradizioni, sentimenti, ideali.

Petrarca, fra i primi nella letteratura nazionale, identificherà la sua Patria con l'Italia: “Non è questa [l'Italia] la patria in ch'io mi fido, Madre benigna e pia, Che copre l'un e l'altro mio parente?”

Nell'antica Roma padre della Patria (*pater patriae*) è il titolo di onore conferito a cittadini particolarmente benemeriti, titolo attribuito ad Augusto nell'anno 2 a.C. e portato da altri imperatori, rinnovato in epoca moderna, fu concesso dai Fiorentini a Cosimo de' Medici e a Vittorio Emanuele II per aver realizzato l'unità politica dell'Italia.

Émile Durkheim, studiando il livello di coesione di una società, afferma che essa può sopravvivere solo se si costituisce come comunità simbolica. Nel saggio *Le regole del metodo sociologico* scrive: “La società non è una semplice somma di individui; al contrario, il sistema formato dalla loro associazione rappresenta una realtà specifica dotata di caratteri propri”.

Roma era stata capitale dell'antico impero, poi capitale della cristianità, e infine era diventata neocapitale d'Italia. Al dibattito sul “se” eleggerla capitale succedeva quello sul “come” cementare Roma nella coscienza nazionale degli italiani e allo stesso tempo dare un visibile segno dei tempi nuovi. Il ricorso al mito, da sempre arsenale umano su cui poggiano visioni, raffigurazioni, sentimenti, scelte di carattere collettivo, era inevitabile. Era bene richiamare in servizio la Dea Roma.

A essa è intitolata la mostra che qui viene presentata.

È il racconto dell'operoso impegno dei responsabili del nuovo Stato nel rifornire la coscienza civile di simboli, effigi, icone del nuovo assetto istituzionale, all'interno – e qui stava la difficoltà – della dialettica discontinuità/continuità: il passato di Roma era gravido di testimonianze che si volevano superare, d'altro canto la storia dell'Urbe destava l'ammirazione dei contemporanei, non solo italiani. E poi c'era il ribollire delle tendenze artistiche a movimentare il paesaggio visivo. Aggiungendo a tutto ciò anche il tumulto della Prima Guerra Mondiale, si può comprendere come fosse impresa ardua trovare una soddisfacente ed equilibrata soluzione capace di convogliare i sentimenti della nazione; d'altronde l'esperienza della guerra aveva partorito anche la necessità di celebrare quella prima epopea bellica post-unitaria, e il sacello al Milite Ignoto, collocato nell'Altare della Patria, aveva conferito a quel monumento un'anima ulteriore e di grande potenza evocativa. La vicenda del progetto della *Dea Roma*, coi suoi vari ripensamenti e riformulazioni – meglio seduta o eretta? – è dunque un indice rivelatore delle turbolenze dell'epoca; ma è interessante ripercorrere l'intera storia dei fregi del Vittoriano. “Il re di Sardegna è troppo piccola cosa per Roma” aveva dichiarato Francesco Crispi, e dunque occorreva che attorno

alla gigantesca statua equestre di Vittorio Emanuele fosse realizzata una adeguata cornice di immagini più ampie d'orizzonte e più inclusive di cuori.

Di questo dà conto la mostra, ricostruendo i travagli d'una esperienza che a tutt'oggi disegna il paesaggio storico e valoriale dell'Italia, e anche urbanistico della città di Roma. D'altronde, in ogni parte del mondo, ogni epoca storica, vissuta con la consapevolezza di forgiare il presente, ambisce naturalmente, anzi ha la necessità, a tradurre i propri moti dello spirito, i propri riferimenti ideali in monumenti e architetture.

E l'arte, in particolare quella pubblica, ha sempre svolto questo compito. Roma è città impareggiabile, con le sue stratificate testimonianze e tracce di epoche diverse, anche le più lontane: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, una città fertile e generatrice di miti, generosa di metafore e modelli cui il mondo intero ha attinto. E che ha perciò appreso dalla sua stessa storia l'importanza del tramandare, del non annientare esperienze storiche precedenti e superate ma di inglobarle e – verrebbe da dire con gergo di moda – “riciclarle” sotto nuove spoglie. Questa attitudine fa sì che non per caso l'Italia sia maestra mondiale di restauro, e dunque saluto la felice e non casuale coincidenza della mostra con la conclusione del restauro conservativo dei fregi marmorei del Vittoriano, che riguadagnano così la loro limpida leggibilità.

Animato, come ministro della Cultura, da sentimenti d'orgoglio per questa iniziativa culturale di VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, esprimo il mio sincero plauso di cittadino e di appassionato di storia patria auspicando che il mio apprezzamento sia condiviso dai visitatori della mostra.

Gennaro Sangiuliano
Ministro della Cultura

5. Introduzione

Fin da quando è divenuto operativo nel novembre 2020, il Vittoriano e Palazzo Venezia, o più semplicemente VIVE, ha mostrato un riguardo particolare verso l'Altare della Patria. Nel farlo, si sono poste in primo piano ragioni di ordine identitario e istituzionale. Sotto il profilo meramente architettonico, l'Altare corrisponde a quella sezione mistilinea che l'architetto Giuseppe Sacconi, mutuando un'idea sorta nella Francia rivoluzionaria, progettò al centro del monumento a Vittorio Emanuele II, o Vittoriano. Con il trascorrere degli anni questa parte assunse un notevole valore simbolico: tale valore fu accentuato dalla decisione di inserirvi nel 1921 la tomba del Milite Ignoto, ovvero di un soldato italiano che, caduto durante la Prima Guerra Mondiale e non identificato, fu scelto per rappresentare tutti gli altri servitori della patria. Qui, forse più nitidamente che altrove, quanti visitano il Vittoriano possono ascoltare il battito della Nazione. Anche per questo, almeno nel linguaggio comune, Altare della Patria e Vittoriano sono spesso considerati sinonimi, o due modi diversi per indicare lo stesso monumento.

Degne di nota risultano comunque anche le ragioni di ordine storico e squisitamente artistico. Al di là dei valori che incarnano, l'Altare e ancor più la sua decorazione scultorea vanno insomma considerati testimonianze d'arte di rimarchevole qualità. Questo secondo discorso porta alla ribalta la figura del loro autore, Angelo Zanelli (1879-1842) che, vincitore del concorso bandito nel 1908, concluse i lavori nel 1925. Zanelli, originario di San Felice del Benaco, nella provincia di Brescia, formatosi a Firenze e poi a Roma, individuò nel fregio dell'Altare della Patria l'occasione per imprimere una svolta alla propria carriera. Aveva ragione. La vittoria su concorrenti di notevole spicco, da Ettore Ximenes ad Arturo Dazzi, gli diede immediatamente notevole spazio sulle riviste nazionali e internazionali. Nulla perciò di strano se tra il secondo e il quarto decennio seguirono diverse commissioni di prestigio, molte delle quali provenienti dall'America Latina. Eppure, per diversi motivi, il nome dello scultore dopo la sua scomparsa è pian piano caduto nel dimenticatoio.

Per dare conto delle une e delle altre ragioni il VIVE ha elaborato un progetto specifico: il progetto, che ha comportato un investimento complessivo di circa un milione di euro, è costituito da una serie concatenata e interdipendente di azioni, volte a tutelare e valorizzare l'Altare della Patria. Una prima, importante azione ha messo al centro il fregio dell'Altare stesso. Realizzato in marmo Botticino, lo stesso materiale del Vittoriano, il fregio gravita su di un'edicola con il fondo a mosaico dorato: qui svetta la statua della *Dea Roma*, la quale reca in una mano una statuette della *Vittoria* in argento e nell'altra una lancia, ugualmente in argento. Ai lati della *Dea Roma* Zanelli realizzò due bassorilievi, concepiti come cortei: il corteo del lato occidentale, ossia verso il Teatro Marcello, raffigura *L'Amor Patrio che pugna e vince*; il corteo sul lato orientale, su via dei Fori Imperiali, *Il Lavoro che edifica e feconda*. Una sezione del catalogo, con contributi di chi scrive e di Susanna Sarmati, approfondisce nel dettaglio gli aspetti propriamente connessi al restauro, eseguito fra il marzo e l'ottobre 2023. Sembra adesso

giusto anticipare che l'Altare fino a qualche mese or sono si trovava in uno stato di notevole degrado. L'esposizione diretta alle intemperie e all'inquinamento di piazza Venezia, e ancor più le particolari condizioni termogigrometriche, avevano minato la leggendaria tenuta del marmo Botticino e ricoperto la superficie di uno spesso strato di depositi scuri. Nello spirito dei principi del restauro tipicamente italiani si è provveduto alla "reintegrazione dell'immagine". Senza cancellare i segni del passaggio del tempo, l'azione ha consolidato la materia e restituito all'insieme il corretto equilibrio visivo e dunque una piena leggibilità. Oggi cittadini, turisti e studiosi possono apprezzare fin nel dettaglio la qualità del fregio, compresa la scelta polimerica per la *Dea Roma*: sono ben visibili infatti sia l'oro del mosaico di fondo dell'edicola, sia l'argento della statuetta della *Vittoria* e della lancia. Il coordinamento con la Presidenza della Repubblica e la consueta fattiva collaborazione del Ministero della Difesa hanno permesso di garantire il servizio della Guardia d'Onore al Milite Ignoto per tutta la durata dei lavori, lo svolgimento delle cerimonie ufficiali, comprese quelle del 25 aprile e del 2 giugno, e di concludere in tempo per il 4 novembre, Festa dell'Unità Nazionale e delle Forze Armate.

Considerevoli energie si sono poi concentrate sul patrimonio dei gessi. Per amore di chiarezza, si sta parlando di un gruppo di circa 250 opere che, sebbene spesso riunite sotto la comune denominazione di Gipsoteca del Vittoriano, a un'analisi più attenta presentano in verità origini, paternità e provenienze diverse. Di qui la decisione di interpellare il professor Valerio Terraroli, tra i più noti esperti della cultura figurativa italiana tra Otto e Novecento e specialista di Angelo Zanelli, conferendogli l'incarico di catalogare il nucleo dei gessi legati direttamente o indirettamente all'Altare della Patria. Terraroli e la sua *équipe* hanno naturalmente usufruito del lavoro condotto nel 2009 da Federica Di Napoli Rampolla per conto dell'allora Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio, ma lo hanno approfondito anche grazie a nuove indagini documentarie: un ruolo importante in tale senso ha rivestito il protocollo d'intesa tra il VIVE e l'Archivio Centrale dello Stato. Una parte dei gessi effettivamente vanta un legame diretto con l'Altare della Patria. È questo il caso dei bozzetti e dei modelli del fregio, ovvero di quel materiale che Zanelli realizzò per il concorso del 1908 e poi, insieme ai suoi collaboratori, per preparare la versione definitiva in marmo. In molte altre circostanze il legame con l'Altare della Patria può considerarsi indiretto. In questa seconda categoria, che racchiude opere "di contesto", ricadono il bozzetto di Adolfo Cozza del 1905-1906 e quelli presentati da Ettore Ximenes in occasione della gara del 1908, o anche alcune decine di gessi che gli eredi di Zanelli donarono allo Stato italiano nel 1951. Bene: la cosiddetta Gipsoteca del Vittoriano, salvo pochi pezzi ancora nel monumento, si trovava – e tuttora si trova – in alcuni locali all'interno dell'ex Mattatoio di Testaccio, cortesemente messi a disposizione dalla Soprintendenza speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma, diretta dalla collega Daniela Porro. A partire da giugno 2023, a seguito delle operazioni di catalogazione, il VIVE ha disposto il trasferimento dei gessi legati all'Altare nella propria sede, ancora una volta in piena concordia con la stessa Soprintendenza, e ne ha affidato il restauro a Luca Pantone che, grazie a una nutrita squadra di collaboratori, lo ha concluso entro il mese di ottobre.

Eccoci adesso al presente, cioè alla mostra. Organizzata nella Sala Zanardelli al Vittoriano e intitolata *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo*

Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita, la mostra si inserisce in una precisa linea editoriale del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, quella delle cosiddette mostre focus. L'idea consiste nel concentrarsi, appunto nel mettere a fuoco, una o anche più opere del patrimonio del VIVE, allo scopo di promuoverne la conoscenza. L'esposizione affonda le radici nella ricerca. Basti pensare che il curatore, Valerio Terraroli, ha selezionato per la mostra i 44 elementi catalogati e restaurati provenienti dalla Gipsoteca del Vittoriano, un patrimonio, come si è visto, fino a pochi mesi fa quasi sconosciuto. Importanti materiali giungono in prestito da istituzioni museali e collezionisti italiani. Un ruolo di primo piano ha giocato in tale senso la collaborazione con la Fondazione Brescia Musei. La Fondazione Brescia Musei, come noto, conserva in forza di due diversi lasciti del 1985 e del 2005 una considerevole mole di materiali documentari e artistici legata a Zanelli, a sua moglie e ai suoi amici. Nello spirito del protocollo d'intesa siglato quest'anno la Fondazione ha prestato un numero cospicuo di opere, tra disegni, bozzetti e opere finite, compresa la versione in argento della *Dea Roma*.

Il significato ultimo della mostra e, in termini più ampi, dell'intero "progetto Altare della Patria" sembra a questo punto chiaro. Degno di nota è il pieno e legittimo recupero critico di Angelo Zanelli. Sulle orme della mostra bresciana del 1984 di Rossana Bossaglia e di altri contributi successivi, Valerio Terraroli racconta l'intera carriera dell'artista bresciano, dagli esordi all'ingresso nel Pensionato Artistico Nazionale dell'Accademia di San Luca nel 1903 fino alle prestigiose commissioni degli anni venti e trenta. Entro questa dimensione si colloca l'affondo specifico sull'Altare della Patria: la mostra consente di ripercorrerne per intero la vicenda e le modalità esecutive, incrociando gli esiti delle ricerche documentarie con le novità emerse dal restauro.

Una parte rilevante del progetto risiede nella ricaduta della ricerca sul territorio ovvero, prendendo a prestito il linguaggio universitario, nella cosiddetta Terza Missione. Per il VIVE un secondo perno dell'operazione ruota infatti sulla diffusione della storia dell'Altare della Patria presso il grande pubblico – nel caso specifico le circa duecentocinquanta mila persone che ogni mese salgono la scalinata del Vittoriano. Di qui, fra l'altro, la decisione di creare testi di accompagnamento precisi ma di facile lettura. Di qui anche l'idea di collocare al termine del percorso un impianto di realtà immersiva: il visitatore può vivere un'esperienza coinvolgente, entrando sia nella cerimonia di inaugurazione del Vittoriano nel 1911 con il modello 1:1 in gesso di Zanelli, sia nello stesso fregio restaurato grazie alle immagini della campagna fotografica di Mauro Magliani.

Edith Gabrielli

Direttrice generale del VIVE

– Vittoriano e Palazzo Venezia

6. Presentazione

Nel 1984, una mostra monografica promossa dai Musei Civici di Brescia dava l'avvio a un lungo processo che portò a identificare la nostra Città e il nostro sistema museale come uno dei luoghi deputati alla conservazione e trasmissione della memoria di Angelo Zanelli e della sua opera. Un mandato questo che abbiamo l'onore di condividere con il VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, con la cui Direzione è stata recentemente siglata una convenzione di collaborazione che, ne siamo certi, darà importanti frutti.

Due diversi lasciti – uno nel 1985 e uno del 2005 – trasferirono poi ai Musei Civici di Brescia una mole considerevole di materiali disparati: gessi, bronzi, disegni, un preziosissimo fondo fotografico, lettere, libri, opere di artisti amici, arredi, oggetti di affezione e anche un notevole nucleo di dipinti, fogli e taccuini della moglie dello scultore, la pittrice Elisabetta Kaehlbrandt. Questa straordinaria dotazione costituisce un vero e proprio giacimento, da preservare attraverso continue attenzioni e al quale attingere per indagini e ricerche, in un processo che vediamo potenzialmente infinito.

Il costante lavoro di catalogazione, conservazione e valorizzazione promosso dalla Fondazione Brescia Musei si giova spesso, come in questo caso, degli interessi sollecitati dagli eventi espositivi e dalle illustri collaborazioni, come quella che unisce VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia e Fondazione Brescia Musei nella persona del professor Valerio Terraroli, membro del nostro Comitato scientifico: da qui nascono preziose occasioni di confronto e di approfondimento delle quali non possiamo che rallegrarci.

Così è stato anche nel caso della mostra *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita*, per la quale nuovamente abbiamo avuto l'opportunità di interrogare – insieme al valente gruppo di studiosi coinvolti nel presente catalogo – gli archivi, i documenti e i nostri depositi, aggiungendo nuove conoscenze a quelle già da tempo consolidate.

Tra le opere di provenienza bresciana che saranno valorizzate per questa mostra, una riveste, per noi, un significato particolare. La versione in argento della *Dea Roma* è infatti dall'inizio del 2023 parte integrante del percorso permanente del rinnovato Museo del Risorgimento Leonessa d'Italia. Si tratta di una presenza ad alto valore simbolico, nella quale si condensano il richiamo alla risolta questione romana, all'operato di Giuseppe Zanardelli, all'elaborazione in chiave retorica del discorso patriottico, alla trasformazione dei linguaggi di questo stesso discorso tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Nonché, infine, la memoria di Angelo Zanelli: un artista di origine bresciana che ha lasciato un segno indelebile nella scultura di dimensione pubblica e che trova oggi in questa mostra al Vittoriano – e negli importanti recuperi a essa connessi – una meritevole e rinnovata celebrazione.

Francesca Bazoli

Presidente Fondazione Brescia Musei

Stefano Karadjov

Direttore Fondazione Brescia Musei

7. La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita

La strategica collocazione nel cuore pulsante della storia di Roma fa del monumento a Vittorio Emanuele II, comunemente noto come Vittoriano], un nodo nevralgico e ineludibile non solo della città, ma anche del nostro concetto di monumento, e ancor più di monumento celebrativo, che nel corso del suo secolo e poco più di vita ha subito alterne fortune, le critiche più feroci e le esaltazioni retoriche più insopportabili, fino a una sorta di *damnatio memoriae* che arrivò ad auspicarne il trasferimento in altro luogo o la demolizione parziale oppure la trasformazione in rovina¹. Con la distanza temporale e culturale che ci separa dagli eventi che concorsero alla sua nascita e al suo sviluppo, ma anche dalle diverse attribuzioni di valore di cui il complesso monumentale è stato oggetto, possiamo ragionare criticamente sul significato di quel manufatto attraverso una ricostruzione storica delle diverse vicende che lo hanno prodotto, contestualizzandolo nel momento in cui fu ideato, ma anche chiederci che cosa sia nella realtà contemporanea il senso di quella gigantesca struttura e dei suoi simboli in pietra e bronzo. In modo particolare oggi, in occasione dell'appena concluso restauro dell'ampio fregio del sottobasamento della statua equestre di re Vittorio Emanuele II, ossia quello spazio figurato che correttamente venne individuato e ideato come Altare della Patria: sintesi simbolica della nazione nata dalle guerre d'indipendenza e ulteriormente sacralizzata dall'inumazione della salma del Milite Ignoto al disotto della figura della *Dea Roma* che è il vero e proprio perno iconico e significativo dell'intero complesso monumentale del Vittoriano.

Protagonista e autore di quell'invenzione fu Angelo Zanelli², un giovane scultore di origine bresciana, dal notevole talento, perfezionato e indirizzato nel corso degli studi nella Scuola di arti e mestieri "Moretto" di Brescia, poi, attraverso borse di studio, nell'Accademia di belle arti di Firenze e in quella di Roma, che vinse nel 1909 il concorso nazionale per la decorazione plastica dello spazio sottostante la statua equestre del Re. La mostra propone, quindi, un percorso che, presentando gli esordi veristi dello scultore e la successiva fase simbolista³, punta l'attenzione sia sulla questione del fregio monumentale e dei valori allegorici che questa tipologia scultorea porta con sé, a partire dalla tradizione classica fino all'età moderna, sia sulla definizione dell'iconografia della *Dea Roma*, che divenne a sua volta un modello nel corso degli anni venti e trenta, per poi seguire l'evoluzione del linguaggio dell'artista in ordine al tema del monumento celebrativo con le imprese di Cuba e di Tolentino⁴. Inoltre, la Sala Zanardelli in cui la mostra è allestita evoca il nome di un altro personaggio legato sia al monumento, sia alla sistematica trasformazione di Roma in capitale del nuovo Regno, sovrapponendosi alla secolare stratificazione urbana della città pontificia attraverso l'inserimento, talvolta brutale, di segni architettonici improntati a un sostanziale eclettismo e di simboli celebrativi della Roma sabauda. Giuseppe Zanardelli⁵, anch'egli bresciano, ministro della Giustizia, ministro dei Lavori pubblici, presidente del Consiglio, fu protagonista delle decisioni relative ad alcuni di questi poli monumentali: dal Palazzo di Giustizia, per

il quale indicò in prima persona i temi iconografici che avrebbero dovuto rivestire l'intera struttura, al ponte Regina Margherita fino al monumento a Vittorio Emanuele II; del resto egli non fu estraneo nemmeno alla scelta del materiale impiegato per questi cantieri ossia la pietra di Botticino, dalle cave poste vicino a Brescia, che mutarono sostanzialmente la caratterizzazione cromatica di una città costruita interamente in travertino.

La morte del Re, il 9 gennaio 1878, venne gestita da parte del primo ministro Agostino De Pretis e di Francesco Crispi, ministro degli Interni, con un'acribia tale da rendere evidente quanto quell'evento dovesse essere trasformato in un simbolo nazionale, a partire dalla decisione di non trasferire la salma a Torino per essere tumulata nel mausoleo sabauda nella basilica di Superga, ma al contrario individuando nel Pantheon la sede opportuna in cui il "corpo del re" avrebbe sancito in modo definitivo l'acquisizione di Roma come capitale del Regno. Ma questa scelta non era sufficiente per consolidare la memoria e il cambio di registro dello *status* della città. Era necessario, o almeno in questo senso deliberò il Comune di Roma immediatamente sostenuto dal Parlamento e dal Governo, celebrare quella figura, e il percorso politico e storico che egli rappresentava, attraverso un grandioso monumento che, inizialmente pensato per essere eretto nella zona di Termini, venne ben presto ricollocato, appunto, nel cuore della Roma antica, accanto al Campidoglio, e in asse con via del Corso che ne divenne inevitabilmente il cono prospettico per eccellenza.

La storia del monumento progettato da Giuseppe Sacconi è alquanto complessa e articolata⁶, e non è questa la sede per ricostruirla, ma resta il fatto che nel 1905, morto Sacconi, mentre Zanardelli lo aveva preceduto nel 1903, tutta la porzione sottostante la statua equestre (1889-1910), modellata da Enrico Chiaradia e terminata da Emilio Gallori con grande disappunto da parte dell'architetto progettista che la considerava sproporzionata rispetto all'insieme del monumento, era rimasta irrisolta. Nel progetto originario (1882) per il sottobasamento alla statua equestre del Re, nonostante non fosse ancora stato previsto uno specifico ruolo per quello spazio che sarà poi denominato Altare della Patria, era già stata immaginata dall'architetto un'edicola centrale per ospitare una statua con la personificazione di *Roma* e due fregi a bassorilievo che si sarebbero dovuti sviluppare a destra e a sinistra di quest'ultima allo scopo di chiudere il racconto dell'impresa risorgimentale con due avvenimenti conclusivi che avevano avuto Roma come fulcro. Infatti, in sintonia con l'intero apparato decorativo del Vittoriano, incentrato su soggetti e temi storici d'ispirazione risorgimentale, Sacconi aveva previsto che, sul lato sinistro, si sarebbe dovuta raffigurare la *Breccia di Porta Pia* (20 settembre 1870: l'azione militare che rappresentava la conquista di Roma e la fine del potere pontificio) e, in quello destro, il *Plebiscito di Roma* (2 ottobre 1870: l'atto politico che aveva ricongiunto il popolo romano al Regno d'Italia con Roma come capitale). La definizione dimensionale dell'area del sottobasamento della statua equestre avvenne solamente nel secondo progetto (1890), quando, a causa delle importanti problematiche strutturali emerse in corso d'opera, l'architetto fu costretto a rivedere l'intera impostazione della fabbrica del Vittoriano e di questa parte del monumento che venne ad assumere un'importanza e uno sviluppo maggiori sia dal punto di vista architettonico, con l'aggiunta di coppie di colonne ai lati dell'edicola centrale, sia da quello narrativo. Tuttavia, sembra che l'iniziale intendimento di rappresentare i due episodi sopra citati come fossero dipinti di storia non soddisfacesse più Sacconi, il quale iniziò

a riflettere su una soluzione diversa, unitaria e più esplicitamente allegorica, anche per riequilibrare l'insieme rispetto all'incombente gigantismo verista della statua equestre di Chiaradia che non aveva né condiviso né accettato. Furono il filosofo Giovanni Bovio, deputato e fervente repubblicano, e Pasquale Villari, storico e senatore, a suggerire l'idea di trasformare quello spazio nell'Altare della Patria, mutuando l'idea dall'Altare Civile della tradizione rivoluzionaria francese, ornato da un grandioso fregio raffigurante gli italiani illustri che nel corso dei secoli, con le loro idee e le loro azioni, avevano percorso il Risorgimento e il sogno di un'Italia unita. L'architetto chiese a Eugenio Maccagnani un bozzetto per l'Altare, ma glielo fece via via modificare, fino a suggerire allo scultore di associarsi con Emilio Gallori e Cesare Zocchi per completare il lavoro⁷.

La morte di Giuseppe Sacconi (23 settembre 1905) interruppe l'impresa e il cantiere fu diretto temporaneamente dall'architetto Pompeo Passerini e dall'artista Adolfo Cozza, entrambi amici e collaboratori di Sacconi da lungo tempo, fino all'affidamento ufficiale agli architetti Gaetano Koch, Manfredo Manfredi e Pio Piacentini. Il loro lavoro e la loro autorevolezza, tuttavia, furono messi in discussione da più parti e, sia per riunire le idee di Sacconi – che fino a quel momento non aveva predisposto alcun plastico architettonico del proprio progetto – sia per accreditare il loro ruolo presso l'opinione pubblica, si prodigarono nella realizzazione di un grande plastico del monumento da presentare all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906, dove andò distrutto a causa di un incendio sviluppatosi nel Padiglione delle Arti decorative. Propedeutico a questo modello, di cui rimangono oggi solo alcune testimonianze fotografiche, fu il bozzetto in gesso realizzato da Adolfo Cozza per fissare plasticamente le idee sacconiane per l'Altare della Patria, il cui programma iconografico si sarebbe dovuto incentrare, come si diceva, sulla raffigurazione degli italiani illustri che avevano percorso e forgiato gli ideali risorgimentali. La questione restò, tuttavia, pressoché irrisolta visto che il 15 novembre 1906 lo scultore Leonardo Bistolfi, intervenendo nell'adunanza della Commissione Reale per il Monumento, ricordava “i vari concetti del Sacconi intorno alle decorazioni del sotto-basamento [...] e domanda se debba considerarsi definitivamente abbandonato il così detto Altare della Patria. [...] Si stabilì di apportare nel modello le modificazioni necessarie affinché, invece che l'Altare della Patria, si riproducesse il primitivo concetto del Sacconi consistente in un'edicola contenente la statua di Roma seduta, avente ai lati due alto rilievi. [...] [S. E. il Ministro] Riconvocherà la Commissione Reale fra due mesi per esaminare il modello d'insieme, che la Direzione si è impegnata ad eseguire in 40 giorni [...]”⁸. Il 21 febbraio 1907 la discussione continuò sulla questione se privilegiare un tema storico o un tema artistico: in altre parole se tener fede all'impostazione storicista e narrativa ipotizzata da Sacconi oppure scegliere la strada di una composizione allegorica in cui prevalesse l'invenzione artistica rispetto alla fedeltà agli eventi e ai personaggi storici⁹.

Il 5 giugno 1908 fu bandito il concorso pubblico per la decorazione del sottobasamento con allegato il prospetto e la planimetria datata 2 giugno 1908 e firmata dal triumvirato che, a questo punto, gestiva i lavori al Vittoriano: Koch, Manfredi e Piacentini. Il bando rifletteva appieno il clima d'incertezza attorno alla direzione che avrebbe dovuto prendere la decorazione dell'Altare della Patria dopo la morte del suo ideatore, offrendo agli artisti partecipanti la possibilità di scegliere tra la realizzazione di “una statua di Roma in bronzo, seduta in un'edicola avente ai lati due altorilievi in

pietra di Botticino raffiguranti l'uno il 20 Settembre (la breccia di Porta Pia) e l'altro il 2 Ottobre (il Plebiscito di Roma)", oppure "una statua di Roma, avente ai lati due altorilievi in pietra di Botticino raffiguranti i grandi precursori del Risorgimento Italiano (pensatori ed uomini in azione)", o, infine, "un soggetto diverso, in tutto od in parte, da quelli di cui alle lettere a e b, ma corrispondente al significato civile e politico del Monumento"¹⁰.

Sui bozzetti presentati al concorso la Sottocommissione tecnico-artistica si esprime in modo negativo¹¹ "sopra i due bozzetti della categoria A" e "sopra i sette della categoria B" tra i quali non venne trovata "un'opera dotata di quelle virtù decorative, concettuali e tecniche che valessero a designarla per l'esecuzione"; mentre per la categoria C (per la quale furono presentati 19 bozzetti) segnalò come meritevoli di essere presi in considerazione i lavori del varesino Ludovico Pogliaghi, del palermitano Antonio Ugo e di due giovani: il toscano Arturo Dazzi e il bresciano Angelo Zanelli, ma fu unanime nell'esprimere la preferenza per quest'ultimo:

*«Angelo Zanelli ha voluto esprimere i due concetti dell'Amor patrio che pugna e vince, del Lavoro che edifica e feconda concetti tradizionali nella stirpe italica [...]. La composizione del bozzetto lega pienamente con l'architettura; essa si svolge con fusione di parti, con ritmo vivace e insieme consentaneo di gruppi e di movenze; nessuna figura rimane isolata o assomiglia ad una comparsa scenica, ma hanno tutte la propria ragione e il proprio ufficio e tutte appaiono spontaneamente coordinate fra di loro [...]. Tuttavia alcuni desideri s'affacciano a chiunque osservi il bozzetto zanelliano con senso meditato di storia e d'arte, e noi non esitiamo a manifestarli. L'immagine di Roma vittoriosa, che ora ha un po' l'aspetto di danzatrice, va atteggiata a quella solenne compostezza che corrisponde alla missione storica e alla concezione universale dell'Urbe [...]».*¹²

Giunto il parere della Sottocommissione tecnico-artistica sul tavolo della Commissione Reale, essa decise, tra il 19 e il 30 gennaio 1909, che l'unanime parere positivo sul progetto presentato da Zanelli, che gli avrebbe assegnato in automatico la vittoria, non rispettava letteralmente il bando nel quale era previsto un concorso con due gradi di giudizio. Fu Ugo Ojetti a proporre di ammettere al secondo grado, insieme a Zanelli, anche Arturo Dazzi che, pur essendosi iscritto per la categoria C, ossia quella del tema libero, aveva di fatto presentato un bozzetto, per altro lodatissimo da molti commissari, che illustrava "i precursori dell'unità" (categoria B). In questo modo si sarebbero evitate le critiche per una scelta univoca e priva di un vero confronto tra modelli al vero e, rispettando anche l'intenzione non esplicitata chiaramente nel bando, ma suggerita, si sarebbero confrontati per il secondo grado di giudizio due temi diversi, uno allegorico e uno storico, messi visivamente in relazione con l'insieme del monumento.

A Dazzi, la cui composizione venne giudicata "qua e là affastellata e trascende la cornice architettonica con esuberanza eccessiva; che, quanto alla tecnica, il rilievo costantemente eguale genera un certo senso di monotonia e stanchezza", venne indicato che convenisse "dare ad alcune figure maggiore nobiltà di atteggiamento e di forma [...]"¹³ A Zanelli si chiese di far sparire le due coppie di colonne già previste da Sacconi perché "rompono inopportunosamente lo svolgimento ritmico della decorazione", dare maggior rilievo ed evidenza ai gruppi di figure poste alle estremità del fregio, ma, soprattutto, "che l'immagine centrale di Roma sia atteggiata a

quella compostezza, che risponde alla missione storica ed alla concezione universale dell'Urbe"¹⁴. La decisione finale della Commissione Reale, e del ministro dei Lavori pubblici Pietro Bartolini, di mettere a confronto l'invenzione più dichiaratamente storicista ed eclettica di Dazzi con quella compiutamente simbolista e allegorica di Zanelli, restituisce la temperatura del dibattito sulla questione del fregio del sottobasamento: da un lato, si sentiva il dovere di concludere armonicamente l'apparato decorativo del monumento secondo ciò che si riteneva l'originario progetto sacconiano, ossia entro la cornice di un grandioso classicismo eclettico, ma dall'altro si sentiva l'improcrastinabile necessità di dar vita a un'immagine forte, contemporanea, nuova, delle fondamenta valoriali dello stato nato dall'epopea risorgimentale, spostando l'obiettivo da un racconto storico a un'invenzione allegorica senza tempo, appunto eterna. Nei due anni successivi i due bozzetti vennero tradotti in scala 1:1 e gli altorilievi in gesso risultarono finiti il 20 dicembre 1910¹⁵. Si decise, quindi, di montarli su appositi binari a ridosso del muro del sottobasamento del Vittoriano per renderli, alternativamente, visibili al pubblico in quello che sarebbe stato, per ognuno dei due progetti, il contesto architettonico definitivo. Il 1911 fu un anno cruciale poiché fervevano i preparativi per le celebrazioni del cinquantenario del Regno d'Italia che, il 4 giugno, avrebbero avuto come acme l'inaugurazione del Vittoriano da parte di re Vittorio Emanuele III e della regina Elena. Il 9 maggio la Sottocommissione tecnico-artistica dichiarò che "Non sarà possibile nemmeno che per il 4 Giugno tutti e due i modelli dello Zanelli e del Dazzi per il fregio del sottobasamento della statua equestre siano applicati al meccanismo studiato per sostituirli rapidamente. Non potrà quindi essere collocato a posto per il giorno della cerimonia che il solo modello Zanelli e l'altro del Dazzi dovrà porsi in opera soltanto dopo il periodo delle feste"¹⁶. Le immagini delle cerimonia inaugurale, concentrata sullo svelamento del monumento equestre del Re, lì collocato alla fine del 1910, mostrano il fregio di Zanelli, in gesso, dominato da una *Dea Roma* eretta, reggente una lancia e una *Vittoria alata*, i cui caratteri stilistici, che non sono quelli riconoscibili nella realizzazione finale, corrispondono a quella declinazione secessionista dell'arte greca che aveva innervato le scelte formali e le iconografie delle Secessioni di Monaco (leggi Franz von Stuck) e di Vienna (leggi, ovviamente, Gustav Klimt) e che Zanelli ben conosceva attraverso le riproduzioni fotografiche e le incisioni. L'immagine era quella di una Pallade Atena, avvolta in un peplo fittamente ornato di pieghe, le spalle coperte dall'egida, la pelle indistruttibile della capra Amaltea che aveva protetto Zeus bambino, ma ornata di volute e grafismi secessionisti, la testa cinta dal grandioso elmo con protomi equine, pronta a balzare dal podio in cui lo scultore l'aveva inserita per difendere la Città, la Terza Roma. Del resto, Roma capitale assisteva nel medesimo torno d'anni alla realizzazione di un'altra impresa decorativa dal profondo significato simbolico e dalle forti analogie compositive, anche se non stilistiche, con il progetto zanelliano: il fregio dipinto tra il 1908 e il 1912 da Giulio Aristide Sartorio, con la tecnica antica dell'encausto, per l'aula di Montecitorio. Fu Ernesto Basile, l'architetto progettista dell'aula della Camera dei deputati, a coinvolgere Sartorio, uno dei pittori simbolisti più affermati del suo tempo, nella decorazione di quello spazio dall'alto valore istituzionale che doveva avere come tema l'Italia unita e i valori della nuova nazione¹⁷: un equivalente di ciò che veniva richiesto nel contemporaneo bando di concorso per il fregio dell'Altare della Patria. Sartorio si era da poco cimentato, tra il 1906 e il

1907, nella realizzazione di un monumentale fregio allegorico da collocarsi a Venezia nel Salone centrale dell'Esposizione del 1907 su commissione di Antonio Fradeletto, segretario generale della Biennale Internazionale d'Arte. *Il poema della vita umana*¹⁸, una serie di tele bicrome evocanti un fregio in altorilievo, era suddiviso in quattro parti principali, *Luce, Tenebre, Amore e Morte*, alternate a dieci tele verticali con raffigurate allegorie delle *Arti*: la complessa iconografia proposta da Sartorio, ispirata al mondo classico, ma con numerose citazioni e digressioni verso il simbolismo tedesco, in specie Arnold Böcklin, fu approvata anche da Gabriele D'Annunzio, la personalità di riferimento per il mondo artistico romano e nazionale e che, per quanto in modo indiretto essendosi autoesiliato in Francia tra il 1910 e il 1915, possiamo immaginare come idealmente concorde con le proposte figurative e compositive anche del modello zanelliano presentato nel 1911. Le scelte tematiche di Sartorio per il fregio di Montecitorio, per altro condivise con Fradeletto nel frattempo entrato nella Sottocommissione tecnico-artistica per il sottobasamento del Vittoriano, riguardarono la storia della nazione intesa come un anelito verso l'unità, dalle libertà comunali al Rinascimento all'epopea risorgimentale, in cui un'umanità giovane e vigorosa, attraversata da un'energia incontenibile convergesse verso il carro trionfale di un'Italia nuova. Per elaborare il progetto l'artista si recò a Londra nel gennaio del 1908 per studiare direttamente i marmi fidiaci del Partenone al British Museum e *I trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna ad Hampton Court, in sostanza i medesimi riferimenti figurativo-compositivi utilizzati tra il 1909 e il 1910 dal giovane Zanelli per il proprio progetto, e nell'agosto del medesimo anno consegnò il bozzetto generale dell'opera. Il contratto venne stipulato l'anno seguente e nell'ottobre del 1911 il fregio fu incastonato nell'aula del Parlamento all'interno delle cornici progettate da Basile; mentre il pittore proseguì fino al 1912 con ritocchi e completamenti pittorici. Certamente il fregio dipinto per l'aula di Montecitorio era conosciuto da Zanelli, ma la sua scelta stilistica fu del tutto diversa: Sartorio esibì una composizione pittorica che trasformava il retaggio classico-rinascimentale in una visione simbolista ricca di accenti veristi, di riferimenti preraffaelliti e dal forte impatto decorativo, affine alle contemporanee composizioni dall'accento liberty di Augusto Sezzane e Cesare Laurenti; Zanelli scelse la strada di un rigoroso neoellenismo secessionista, più grafico che plastico, che captava, intelligentemente, il desiderio della Commissione, da un lato, di non stravolgere il grandioso classicismo di Sacconi, ma dall'altro di ottenere un'iconografia sintetica e potente, antica e contemporanea, della nuova Italia.

E quel 1911 che celebrava, anche a livello internazionale, il cinquantenario dell'Unità nei luoghi dell'esercizio del potere politico, da Montecitorio al Palazzo di Giustizia, individuò nell'inaugurazione del Vittoriano il rito collettivo per eccellenza, il momento catartico in cui, al di là degli aspetti cerimoniali e retorici, la nazione si sarebbe identificata nei propri simboli: dal disvelamento della statua equestre del Re, raffigurato in modo realistico mentre incede, trionfalmente, nella Città, al fregio sottostante con i cortei del *Lavoro* e del *Valor Patrio* che omaggiavano una *Roma* "moderna", contemporaneamente *Athena Parthenos* e Italia personificata. Nel "Corriere della sera" di lunedì 5 giugno Ugo Ojetti, celebrando enfaticamente il momento inaugurale scrisse: "[...] E le bandiere si sono abbassate e i soldati e i marinai sono rimasti immobili salutando con le armi, guardando in faccia tutta Roma là sotto, bella, terribile, eterna, il cui grido immenso si ripete ancora, ancora in ondate e si veniva a frangere qua sul Campidoglio e ri-

echeggiava contro gli alti marmi e le statue d'oro [...]”, pur non facendo alcun cenno alle sculture zanelliane; tuttavia un altro testimone, Arturo Calza, così descrisse, alla fine del 1911, i bozzetti di Zanelli e Dazzi:

«Angelo Zanelli ha immaginato un lungo fregio che corre da una capo all'altro dell'ampia parete del sottobasamento, senza vera interruzione di partiti architettonici. La figurazione eroica è dedicata all'Amor Patrio ed al Lavoro ed i due cortei concentrici sono composti di figure che simboleggiano le doti naturali e le virtù fattive e creatrici del popolo italiano. Il concetto dell'Amor Patrio che combatte e vince, del Lavoro umano che edifica e feconda, fu dallo Zanelli espresso con limpido e sereno linguaggio classico: onde, l'opera sua, più che alla turbinosa e 'vissuta' epopea del nostro riscatto, pare ispirarsi alla calma letteraria dolcezza dell'epopea vergiliana. Anche nel corteo guerresco gli Eroi, calmi e composti, non hanno né attitudini né muovenze da agitatori: lo studio assiduo e amoroso della più pura arte classica, così evidente nell'opera zanelliana, tutta la pervade e la informa, con una costruzione e una tecnica in cui l'euritmia dei piani e delle figure è così spontanea da non parere una legge imposta, ma un natural bisogno dell'artista. E tutto è armonico e appropriato e finito nella grande composizione; la quale, se l'età nostra fosse tale da permettere che un Popolo, o i Popoli concordi, dedicassero un tempio alla Fede, decorerebbe quel tempio in modo mirabilissimo. Non so se si possa dire che essa sia ugualmente adatta a commemorare un'Epopea che dalle calde animatrici parole di Mazzini e dalle fervide strofe dell'Inno di Mameli trasse le sue origini, e la sua vittoriosa evoluzione dalla spada di Garibaldi e di Vittorio Emanuele II. Arturo Dazzi non ha voluto rappresentare un corteo trionfale e solenne; si bene esprimere l'anelito affannoso, l'agognare assiduo e costante dei Comuni italiani d'ogni tempo verso Roma [...] E tutta l'opera è come una sinfonia crescente di vigore e di forza: è tutto un popolo vario di costumi e di età che si slancia tumultuosamente – come il Popolo italiano fece – verso la sua aspirazione ideale: gli Eroi la guidano; ma più veramente tutto il Popolo è un Eroe che freme e combatte. Qualunque sia di queste due opere che ottenga la vittoria finale, il grande Monumento civile della terza Italia ne otterrà nuovo decoro e nuova bellezza.»¹⁹

Nel mese di luglio il fregio di Zanelli venne sostituito da quello di Dazzi per permettere al pubblico di valutare l'impatto rispetto all'insieme, ma il 30 novembre, a seguito di una serie di sopralluoghi, la Commissione Reale deliberò in favore dello scultore bresciano a condizione che modificasse la figura di Roma²⁰. All'interno della discussione emersero, infatti, i pareri di Giulio Monteverde, il quale ritenendo la *Dea Roma* seduta in trono di Dazzi “più indovinata nell'espressione e nell'atteggiamento”, propose di affidarne a questi la realizzazione e a Zanelli le due ali del fregio, e di Antonio Fradeletto, il quale, rispetto alla figura centrale, dichiarò “bisogna che sia più Roma e meno Atena, più corpo e meno fantasma classico, come ha ben osservato l'Ogetti. E conviene anche, come ha ben detto il Basile togliere l'atteggiamento funereo alle figure muliebri che sono al centro dell'altorilievo”²¹. Nei primi cinque mesi del 1912, Zanelli realizzò tre nuovi bozzetti d'insieme, privi dell'edicola centrale, per decidere se mantenere un andamento frontale per la parte al centro, un “dente di rientranza” e le curve laterali, oppure un *continuum* tra le curve laterali e la “retta centrale”, oppure una “curvilinea continua”; così come per la *Dea Roma* elaborò tre pro-

poste distinte: due in piedi e una seduta. L'architetto Basile, a nome della Sottocommissione tecnico-artistica, il 4 maggio 1912 comunicò all'artista la scelta per un fregio curvilineo continuo e la richiesta che venisse realizzato in scala 1:10 ^[fig. 16] entro i primi di dicembre affinché potesse essere giudicato e approvato e ne potesse essere poi preparata una versione grande al vero "in sostituzione di quello, irreparabilmente rovinato dalle intemperie, del secondo concorso del 1911"²². L'approvazione venne comunicata allo scultore il 19 dicembre, ma chiedendo qualche modifica alla cornice architettonica e alla figura centrale nella versione seduta²³. Tuttavia ciò che era stato richiesto, realizzato in scala 1:1 nei capannoni messi a disposizione a Porta Maggiore, non convinse completamente i commissari, come risulta dal verbale del 10 luglio 1913, "la Commissione non è favorevole agli ultimi mutamenti introdotti nello sviluppo del fregio e desidera il ritorno puro e semplice al bozzetto approvato nello scorso dicembre. Zanelli dichiara di essere ben volentieri disposto ad uniformarsi al desiderio della Commissione poiché egli pure preferisce nei riguardi scultori il bozzetto presentato nel dicembre e se ne è poi discostato soltanto per accordare il suo fregio agli elementi architettonici della cornice secondo avvertenze avute dalla Direzione Artistica"²⁴. Finalmente, il 9 agosto 1913 venne stipulata la convenzione con l'artista per l'esecuzione dell'opera:

«Chiusasi la gara con la designazione, per l'esecuzione in pietra, del fregio modellato dallo Scultore Angiolo Zanelli, la scelta fu tuttavia subordinata alla esecuzione di sostanziali modifiche dipendenti anche dalla riconosciuta convenienza di sopprimere o variare alcuni elementi della cornice architettonica del fregio; che la prescrizione di siffatte modifiche nonché i deperimenti sofferti dal modello già in opera e la convenienza di non rimuovere questo se non per sostituirlo con la definitiva opera in pietra hanno resa necessaria l'esecuzione di un nuovo modello [...] Lo scultore si obbliga: Art.1: ad eseguire e dar compiuto nel locale all'uopo concesso-gli dall'Amministrazione dei Lavori Pubblici del Cantiere del Monumento a Vittorio Emanuele II fuori Porta Maggiore, entro il termine di mesi 15, [...] un modello in gesso dell'intero fregio scultorio del sottobasamento della Statua Equestre del Re in scala di 1/3 della grandezza definitiva [...]. Art.2: ad eseguire e dar compiuto nello stesso locale entro 15 mesi dall'approvazione del modello in scala di 1/3 il modello in gesso in grandezza definitiva dell'intero fregio compiuto in ogni sua parte, consegnandolo in tanti pezzi, ognuno dei quali dovrà avere la forma e le dimensioni che saranno stabiliti in seguito a studio stereometrico da farsi d'accordo fra lo scultore e la Direzione Artistica sul modello a 1/3[...].»²⁵

I lavori di esecuzione del fregio in scala 1:3 proseguirono per tutto il 1914, mentre nel giugno di quell'anno vennero posti in opera i lastroni in Botticino del lato destro. Fino al 1915 inoltrato, a causa della continua richiesta di modifiche e di nuovi studi da parte della Sottocommissione che continuava a stigmatizzare il discostarsi di Zanelli, in riferimento alla porzione centrale del fregio, dal modello 1:10 già approvato nel 1913²⁶, i lavori subirono una serie di rallentamenti.

Tuttavia, la questione nodale di come rendere la personificazione di Roma non era ancora stata risolta e, nei mesi seguenti, si accavallarono soluzioni diverse. La versione che Zanelli aveva proposto nel 1909 la contemplava in piedi, nuda, avvolta da ampi panneggi svolazzanti ^[fig. 3], nella

seconda versione la propose seduta, avvolta in ampi panneggi ricadenti sui gradini del trono, in una postura ieratica, chiaramente derivata da *La Sfinge* ideata, tra il 1889 e il 1892, da Leonardo Bistolfi per la tomba Pansa a Cuneo: un'invenzione simbolista con cadenze floreali e liberty e un chiaro omaggio a Bistolfi, nume tutelare della scultura simbolista italiana. Nella versione presentata nel 1911, come si diceva, *Roma* fu invece immaginata da Zanelli come una divinità olimpica, eretta, dallo sguardo fiero, elegantissima nelle sottigliezze decorative, tutte secessioniste, del peplo. Dopo la vittoria, a causa dell'aspetto troppo moderno, algido, diciamo "esterofilo" di quella *Dea Roma*, gli venne chiesta un'ulteriore variante che la vedeva nuovamente assisa su un trono, ma in forme più esplicitamente classiche e vicine ai modelli della scultura romana di età imperiale, con l'obiettivo di armonizzarsi con il classicismo colossale del progetto di Sacconi, e, in ogni caso, non da scolpirsi in Botticino (come previsto nel bando di concorso) ma, come affermò nel novembre del 1915 l'architetto Pio Piacentini: "in materia più nobile [...] il che verrebbe a rompere l'uniforme tonalità bianca dell'altorilievo e a richiamare le altre note calde che avvivano il Monumento"²⁷. Angelo Zanelli, pazientemente, disegnò bozzetti, rimeditando sulla tradizione iconografica della rappresentazione di Roma e su esempi come l'*Ares Ludovisi*, e il 7 giugno 1916 consegnò una relazione (con relativo preventivo di costi) ad Antonio Fradeletto, presidente della Sottocommissione tecnico-artistica, insieme a un modello in gesso policromo in scala 1:5:

«La statua di Roma è seduta in trono. Ha la testa adornata di un semplice casco romano; regge con la destra il Pomo aureo e appoggia la sinistra su un Timone alato. Il globo è cinto da un serpente che forma di se stesso un anello congiungendo la coda alla bocca, in modo da fasciare il simbolo del Dominio con l'emblema dell'eternità. Il Timone è guarnito di un'aletta d'oro e occhiuta, che sull'esempio di quel dei geni benefici e tutelari delle antiche genti italiche, aggiunge al simbolo della Potenza del Governo della 'nave di un immenso stato', gli attributi della vigilanza e della rapidità nell'eseguire le cose consultate [...].»²⁸

La statua polimaterica, come nella tradizione ellenistico romana, avrebbe misurato 5,25 metri in altezza e avrebbe occupato la nicchia architettonica per 3,15 metri di profondità; il panneggio della figura seduta e gli attributi allegorici (elmo, lancia, Vittoria alata) sarebbero stati realizzati in bronzo dorato, le braccia e il volto sarebbero stati scolpiti in marmo statuario di Carrara, della località "Crestola", e il trono e il plinto sarebbero stati in Porfido antico; mentre "Altre piccole parti in pietre dure completeranno la policromia della targa a mosaico posta di fondo al Trono, la quale dovrebbe essere di pasta vitrea opalina."²⁹. Il costo dell'esecuzione sarebbe stato di Lire 85.000 a cui aggiungere tutti i materiali preziosi elencati nella relazione. L'Italia era entrata in guerra da un anno e la spesa apparve immediatamente insostenibile, inoltre si premeva da più parti perché il fregio fosse definitivamente concluso; pertanto, pur approvando il modello proposto, la Direzione Artistica "riafferma la speranza espressa da un suo autorevole membro che questa effigie di Roma, scolpita nella parte centrale e più vitale del Monumento, possa assurgere a valore di simbolo universalmente accolto e riprodotto, come già avvenne di altre analoghe figurazioni dell'arte classica" e su consiglio dello scultore Domenico Trentacoste si decise di addivenire a più miti consigli deliberando all'unanimità, il 14 giugno 1916, di

far eseguire la scultura in marmo di Botticino, non solo per la preventivata spesa eccessiva, ma per “altri vantaggi d'ordine estetico”³⁰ e si chiese allo scultore di “eseguire e dar compiuto nel locale all'uopo concessogli dall'Amministrazione dei LL. PP. nel cantiere del Monumento fuori Porta Maggiore, entro il termine di mesi tre dalla data di partecipazione dell'approvazione del presente atto, un modello in gesso della statua di Roma e delle parti di altorilievo aggiunte ai lati della statua stessa conforme al bozzetto in scala di 1:5 approvato dalla Sotto-Commissione nel giugno u.s.”³¹. Dunque nel gigantesco capannone di Porta Maggiore, Zanelli con un gruppo di manovali e di collaboratori, tra i quali un giovane Antonio Maraini, procedette a spron battuto per adempiere a quanto aveva sottoscritto nella convenzione con il ministero, tant'è che al 20 novembre risultava già “impiantato il modello definitivo del fregio scultoreo per l'Altare della Patria in modo da permettergli l'esecuzione del suo lavoro in tanti tratti che egli ultimerà e consegnerà uno dopo l'altro per essere tradotti in pietra Botticino. Il tratto di modello che lo Zanelli sta ora eseguendo, e che trovasi molto avanti come esecuzione, comprende l'intera curva destra del fregio, e lo scultore ha assicurato di poterlo consegnare in gesso nel gennaio 1917. Oltre a questo tratto egli ha composto l'ossatura di quello che va unito alla detta parte in curva, e che dovrebbe completare tutta la parte destra del fregio. Lo scultore ha promesso la consegna di questo secondo tratto di scultura per la fine del mese di aprile 1917. Per eseguire il modello della parte sinistra del fregio lo Zanelli ha dichiarato a questa Direzione che gli occorre tutto l'anno 1917.”³². In effetti il 1° settembre 1917 lo scultore aveva già consegnato alla Direzione Artistica il modello in grandezza di esecuzione per la parte destra del fregio e il 12 ottobre la traduzione in pietra di questo segmento, da parte degli sbizzzatori e dei lapicidi impegnati nel cantiere, risultava pressoché ultimata. Contestualmente Zanelli terminò la modellazione del modello della parte sinistra nel tratto di scultura che si svolgeva dal centro fino all'angolo rientrante della parete corrispondente alla scalea sull'asse della statua equestre, poiché i lastroni di Botticino necessari per la traduzione di questo modello erano in gran parte già pronti nel cantiere di Porta Maggiore³³. Data l'importanza, anche simbolica, dell'impresa e gli ingenti costi dell'intera operazione, il laboratorio era frequentemente interessato da visite “di controllo” da parte dei commissari che ben presto notarono un ulteriore discostamento stilistico tra il modello e la realizzazione in marmo, ossia un'evidente arcaicizzazione delle figure con “una cert'aria di durezza arcaica ed esotica che richiamano lo stile dello scultore slavo Mestrovich”, specie nei volti dagli occhi allungati e dai profili netti, grafici, modernissimi e per ciò stesso lontani dalla celebrata “classicità virgiliana”, da più parti sostenuta. L'artista, al quale lo scultore Pogliaghi aveva comunicato queste opinioni critiche, il 21 giugno 1918 tranquillizzava il presidente Fradeletto, preoccupato che l'opera mantenesse “quella fervida brama di limpida italianità, che è in armonia col carattere del monumento, coll'ispirazione virgiliana del fregio e con l'ora solenne che la patria attraversa”, dichiarando “che le figure sono per adesso soltanto sbizzate e che la durezza rilevata dalla Sotto-Commissione scomparirà allorché Egli le avrà personalmente ritoccate e rifinite, ciò che si propone di fare”³⁴. Se è pur vero che le figure aggettanti dell'altorilievo del fregio, nella loro declinazione classica, hanno a mano a mano assunto, inevitabilmente, strutture monumentali nelle quali le definizioni plastiche hanno sopravanzato le eleganze grafiche del modello del 1911, probabilmente anche in ordine a riflessioni sull'effetto di ap-

piattimento che la luce avrebbe avuto sulle superfici bianche di Botticino, risulta evidente, anche alla luce delle puntuali osservazioni critiche della Direzione Artistica, che Zanelli stava operando una scelta stilistica, attuando un sostanziale superamento delle volute serpentine e avvolgenti, per quanto eleganti e con evidenti effetti pittorici, della linea portata avanti da Leonardo Bistolfi, ancora evidente nel gruppo *Il Sacrificio*, collocato nel 1911 sulla scalea di destra del Vittoriano, in favore di una maggiore asciuttezza di dettato, pur nel modellato titanico delle figure. Non furono estranei a questa scelta la condivisione di vita e di lavoro con la moglie, la pittrice lettone Elisabetta Kaehlbrandt, la frequentazione comune con il gruppo che si ritrovava ad Anticoli Corrado, nella campagna romana, alla ricerca di spunti per una pittura antiavanguardista, arcaicizzante, e la consonanza di idee con gli amici pittori Giulio Bargellini e Emilio Rizzi, anch'essi coinvolti nella decorazione del Vittoriano e tutti artisti formatisi sui modelli della Secessione austro-tedesca e, infine, la conoscenza, e certamente l'apprezzamento per Ivan Meštrović che aveva ottenuto il primo premio per la scultura alla Mostra internazionale di Roma nel 1911 e che nella città si fermò fino all'inizio del 1914. Si potrebbe affermare che, affrancatosi dal bistolfismo ancora presente nel tripode-coppa *L'Elettricità* (1910-1911), dal neoeccellenismo secessionista del fregio *Ave Vita* (1908) e dal primo modello per l'Altare e dalle prime due versioni della *Dea Roma* (1911), Angelo Zanelli, avesse scelto la strada del neomichelangioloismo, già ampiamente sostenuta dal vecchio Rodin, ma asciugato da qualsivoglia effetto materico e di non finito, in favore di definizioni anatomiche risentite, non naturalistiche certo, ma caratterizzate da quel linearismo arcaico, classico e primitivo insieme, che si riconosce nelle contemporanee sculture di Émile-Antoine Bourdelle, di Aristide Maillol e, soprattutto di Ivan Meštrović. Basti guardare la monumentale figura femminile appoggiata alla coppia dei buoi che trascina l'aratro, nell'ala dedicata al *Lavoro*, e il nudo maschile sul lato sinistro, che è una ripresa in controparte dell'*Età dell'oro* di Rodin, oppure il palafreniere, ripreso di spalle, che tiene il morso della quadriga trionfale dell'*Amor Patrio*, a destra, debitore sia di Bourdelle sia di Meštrović, ma depurati di qualsiasi afflato espressionista. Anzi, nei dettagli dei volti, dagli occhi sgusciati, vagamente orientaleggianti e dai tagli netti dei profili, e nell'euritmia delle *silhouettes* sovrapponibili di figure, di cavalli e di trombe trionfali, si percepisce in modo chiaro il translitterare dalla grammatica secessionista al fraseggio déco: ancora una volta le variazioni del gusto contemporaneo occhieggiano in sottotraccia nella modellazione zanelliana.

Nell'agosto del 1919, pur risultando ultimata l'ala destra del fregio, restavano ancora da eseguire la curva sinistra, le ali esterne e la statua di *Roma*³⁵; mentre le osservazioni comunicate allo scultore in merito all'aspetto "arcaico e esotico" delle sculture non avevano sortito effetti, tant'è che nella relazione dell'11 dicembre:

«La Sottocommissione dichiara collaudata la parte destra fregio in pietra ma si associa alle osservazioni del Presidente cui raccomanda di ottenere dallo Zanelli i ritocchi promessi [...]. Il pittore Sartorio chiede se l'On. Sottocommissione non ritenga ormai urgente di riprendere in esame l'argomento della statua di Roma dalla quale deve essere completato il fregio scultoreo di Angelo Zanelli. Per parte sua dichiara che vedrebbe molto volentieri conservata la Roma in piedi quale fu concepita dall'artista ed in questo sa di interpretare le aspirazioni dello stesso Zanelli il quale

molto difficilmente potrà dare al problema artistico una soluzione diversa da quella che sgorgò spontanea dalla sua prima ispirazione. Sarebbe perciò d'avviso mantenere la figura così com'è, alla quale il pubblico si è avvezzato, salvo a studiare la sua policromia ed a ricercare il definitivo ordinamento architettonico della parte centrale del fregio. Dopo breve discussione alla quale prendono parte tutti i componenti della Sottocommissione questa delibera che la Direzione Artistica del Monumento aggregandosi il Sartorio ed il Pogliaghi proceda, d'accordo con lo scultore, all'esame della policromia della figura e studi il definitivo ordinamento della parte centrale del fregio.»³⁶

In realtà le modifiche auspiccate non furono attuate, così come la proposta di una *Dea Roma* policroma: i tempi erano velocemente mutati, così come la temperie del gusto che ormai rifuggiva gli ultimi cascami del Liberty, del floreale e di uno sdilinquito eclettismo simbolista in favore di forme più secche, ritmiche, plasticamente forti, ma essenziali, così come erano mutate, con la fine della Grande Guerra, le esigenze simboliche per quel monumento nazionale. Infatti, il 24 marzo 1920 “La Sotto-Commissione per il Monumento, esaminato il modello per lo assestamento architettonico e decorativo della parte centrale del fregio dell'Altare della Patria, deve anzitutto riconoscere con vivo compiacimento come lo scultore Zanelli attenda allo svolgimento dell'opera [...] ed è anche lieta che, tornando all'idea prima del bozzetto presentato al concorso, con l'arcaica figura di Roma ritta in piedi, egli abbia ritrovato quella freschezza e spontaneità della prima ispirazione, indebolita in valore delle suggerite varianti, dall'artista mai veramente sentite. [...]. Un nuovo modello dovrà essere approntato nel più breve tempo possibile in base a tali suggerimenti, e nel modello dovrà anche figurare la corona delle Madri dei combattenti, da collocarsi in basso del piedistallo della Statua [...]”

Nel corso del 1921 continuarono le discussioni tra la Commissione Reale, la Sottocommissione tecnica e l'artista sul prolungamento e il completamento delle due ali, sulla collocazione *in situ* della porzione sinistra del fregio (il cui modello al vivo venne portato a termine nel novembre 1920), sulla nuova edicola della *Dea Roma* e sui compensi per l'esecuzione dell'opera³⁷.

Nel frattempo, l'Altare si fregiava di un nuovo simbolo, condiviso con le altre nazioni coinvolte nel conflitto mondiale: la tomba del Milite Ignoto. Il 28 ottobre 1921 undici salme di soldati sconosciuti e provenienti dalle diverse zone di guerra furono collocate nello spazio antistante la basilica patriarcale di Aquileia affinché una madre che aveva perso il figlio nel conflitto (Maria Bergamas, una popolana di Gradisca d'Isonzo) ne scegliesse una. Il convoglio funebre ci mise giorni a percorrere il tratto ferroviario tra Aquileia e Roma e divenne a sua volta, come le cronache e le immagini d'epoca testimoniano, un rito collettivo del dolore e della memoria. Il 4 novembre 1921 il Milite Ignoto venne tumulato nel sacello ricavato ai piedi della statua di *Roma*, non ancora collocata, che da quel momento assunse anche il ruolo di custode e protettrice della memoria comune e dei valori di pace e di fratellanza.

Tra il 1922 e il 1923 venne completata la traduzione in Botticino (fornito, come per tutto il fregio, “dall'impresa Lombardi Davide fu Cipriano” di Rezzato, Brescia) del lato sinistro e delle parti scultoree ai lati di *Roma*, compiute da Ettore Palombi e dal suo laboratorio³ e nell'agosto del 1923 venne ricavato dalla cave di Botticino il monolite marmoreo per la realizzazione della *Dea Roma* che, una volta giunto a destinazione su un carro ferrovia-

rio speciale, fu sbizzato dallo stesso Palombi e rifinito da Alfredo Parisini sul modello 1:1 predisposto da Zanelli³⁹, il quale, dopo il collaudo del fregio marmoreo definitivamente incastonato nel monumento⁴⁰, venne saldato il 31 dicembre di quell'anno⁴¹. Tuttavia, affinché la colossale scultura venisse portata a compimento bisognò attendere il 16 gennaio 1925, una volta pagati i due scalpellini, Palombi e Parisini, per il lavoro di sbizzata e rifinitura⁴² e definitivamente saldati il 4 maggio⁴³; così come Arturo Bruno che aveva fuso in argento la lancia e la *Vittoria alata* posta sulla mano sinistra di *Roma*⁴⁴, per vedere la *Dea Roma* collocata nella nicchia, sopra la tomba del Milite Ignoto, divenendo, in sostanza, l'atto conclusivo dell'allestimento decorativo e simbolico dell'Altare della Patria. La sua iconografia, che riprendeva il modello originario secondo il parere determinante di Giulio Aristide Sartorio, quella *Athena* fidiaca che "era il mito antico passato attraverso la Secessione, fattosi aspro e sontuoso nel preziosismo decadente dei dettagli e della maschera sfingetica, ma riconquistato a una solennità che neutralizzava l'estetismo della scelta per l'imponenza religiosa del suo presentarsi"⁴⁵, ristabiliva, nell'esecuzione finale, il nesso con la cultura contemporanea, attraverso torniture plastiche più decise e un prepotente, quanto titanico, classicismo, annunciando le modalità espressive del novecentismo e suggerendo nella ricchezza ornamentale dell'egida una condizione convinta dei caratteri del Déco.

La *Dea Roma* zanelliana fu un'immagine che, vuoi per la sintesi formale che impersonava, vuoi per la sua collocazione, conobbe un'immediata fortuna. Riprodotta in bassorilievo e in bronzo per l'ordinanza di Giovanni Gentile, ministro della Pubblica istruzione, del 5 giugno 1924 per esser dotazione obbligatoria delle scuole elementari⁴⁶, ma anche in piccole dimensioni e in argento⁴⁷, nel 1925 venne richiesta a Zanelli dalla Società della Navigazione Generale Italiana di Genova una copia in marmo di Carrara di 2,50 metri per ornare il Salone delle feste del transatlantico "ROMA"⁴⁸ e, infine, nel dicembre del 1928 ne fu richiesto un calco da collocare a coronamento del Padiglione italiano all'Esposizione di Barcellona del 1929⁴⁹. Ma la *Dea Roma* zanelliana rappresentava anche un'immagine incombente e connotata che andava rivestendosi della retorica di regime che immediatamente si era appropriato di quel simbolo e di tutto il Vittoriano, divenuto il fondale scenografico e celebrativo delle adunanze di quella piazza Venezia nata dalle demolizioni sacconiane e punto di partenza della via dell'Impero voluta da Mussolini nel 1932, in occasione del decennale della rivoluzione fascista. In alternativa a quel modello, ma non potendo esimersi in alcun modo dal fascino di quell'icona collettiva, si mossero Arturo Martini, con la terribilità della sua *Athena/Minerva* per l'Università La Sapienza di Roma (1934-1935), in un primo schizzo simile al modello zanelliano e poi completamente rivoluzionata facendo svettare verso l'alto le braccia armate di lancia e scudo⁵⁰, e Francesco Messina con l'algida e polimaterica *Minerva* per Pavia (1938-1939). Nel frattempo Angelo Zanelli, lasciando i grandi modelli in gesso dell'Altare della Patria in una porzione del gigantesco capannone di Porta Maggiore⁵¹, continuò la propria attività: dal monumento al generale Artigas a Montevideo (1912-1923) ai monumenti ai Caduti di Imola (1923-1926) e di Salò (1930), dalle sculture per il Padiglione italiano all'Expo di Parigi (1925) al Campidoglio di L'Avana a Cuba (1928-1929) al monumento a re Fuad I d'Egitto (1934-1942). La sua parabola creativa era ormai in discesa, come dimostra il monumento ai Caduti di Tolentino (1924-1938) nel quale l'artista tornò ancora una volta sul tema del fregio allegorico, ma avendo

perso totalmente il nerbo, la novità, la forza espressiva e la potenza iconica che ancora oggi emana dal fregio dell'Altare della Patria, in favore di un naturalismo vagamente ieratico, di un novecentismo domestico surclassato da necessità propagandistico-ideologiche; così come la *Vittoria* che, protesa in avanti e con la spada sguainata, è una *Dea Roma* che ha perso il proprio ieratico mistero.

Valerio Terraroli
curatore della mostra

- 1 Vedasi il convegno svoltosi nelle sale di Palazzo Venezia il 27 gennaio del 1986, in occasione della presentazione del volume di Carlo Dossi, *Immatoidi*, 1884, ripubblicato da Vanni Scheiwiller con introduzione di Federico Zeri. I partecipanti al dibattito furono lo stesso Zeri, Giovanni Klaus Koenig, Paolo Portoghesi, Bruno Zevi e Alberto Arbasino, anticipato nel "Corriere della sera" del 25 gennaio 1986, p. 3 con interventi di Zeri, Giorgio Manganelli e Vittorio Gregotti (*Io vorrei decapitarlo*). La ruderizzazione del monumento venne proposta nella XVII Triennale di Milano dall'architetto Ludovico Quaroni con Carolina Vaccaro, cfr. B. Tobia, *L'Altare della Patria*, Bologna 1998, pp. 117-119.
- 2 Dalla prima monografia dedicatagli in occasione della vittoria (1909) al concorso del 1908 per il fregio del sottobasamento alla statua del Re, M. Lago, *Angelo Zanelli*, Roma 1911, alla mostra dedicatagli nel 1984, *Angelo Zanelli 1879-1942*, a cura di R. Bossaglia, B. Passamani e V. Terraroli, Brescia 1984, alla monografia di M. Valotti, *Angelo Zanelli (1879-1942). Contributo per un catalogo*, Brescia 2007 e alla voce ZANELLI, *Angelo Bartolo*, a cura di M. Cavenago, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Roma 2020.
- 3 Vedi in questo volume il saggio di M. Valotti.
- 4 I modelli per il Campidoglio di Cuba a L'Avana sono visibili lungo le scalee interne del Vittoriano, in uscita dalla mostra e opportunamente segnalate. Le schede delle opere e gli apparati in catalogo (registro dei documenti, inventario della biblioteca di A. Zanelli, biografia dello scultore, bibliografia generale sull'Altare della Patria) sono opera di Edoardo Lo Cicero e Francesca Bottura.
- 5 Vedi in questo volume il saggio di S. Onger e *Roma. Nascita di una capitale 1870-1915*, a cura di F. Pesci, F. Pirani, G. Raimondi, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, 4 maggio - 26 settembre), Roma 2021.
- 6 A partire dalla descrizione di A. Calza, *Roma moderna*, Roma 1911, pp. 140-151, seguita dal volume di P. Acciaresi, *Giuseppe Sacconi e il monumento a Vittorio Emanuele II*, Roma 1928, a Il Vittoriano. Materiali per una storia, a cura di P.L. Porzio, 2 vol., Roma 1988, a M. Savorra, *Il Vittoriano, dal concorso alla costruzione*, in *Architettare l'Unità: architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, a cura di F. Mangone, M.G. Tampieri, Pozzuoli 2011, fino al recente e ricapitolativo M. Cerquetani, *La storia del Vittoriano dal 1878 al 1927. Uno dei monumenti simbolici più rappresentativi dell'Italia, di Roma e dei valori democratici ed europei*, Roma 2022. Vedi in questo volume il saggio di D. Donetti.
- 7 A. Calza, *Roma moderna* cit., pp. 147-148.
- 8 Registro documentario, doc. 1.
- 9 Registro documentario, doc. 2.
- 10 Registro documentario, doc. 4.
- 11 Registro documentario, doc. 6.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Registro documentario, doc. 11.
- 14 Registro documentario, doc. 10.
- 15 Registro documentario, doc. 13.
- 16 Registro documentario, doc. 14.
- 17 D. Angeli, *Il Palazzo di Montecitorio*, Roma 1926, ma soprattutto B. Borzi, *I Dioscuri di Montecitorio* - Ernesto Basile e Giulio Aristide Sartorio - Un dialogo tra architettura e pittura, Napoli 2016.
- 18 *La Grande Guerra*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca e F. Leone (Milano, Gallerie d'Italia, 1 aprile - 23 agosto), Cinisello Balsamo-Torino 2015.
- 19 A. Calza, *Roma moderna* cit., pp. 149-150.
- 20 Registro documentario, doc. 17.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Registro documentario, doc. 23.
- 23 Registro documentario, docc. 25-26.

- 24 Registro documentario, doc. 27.
- 25 Registro documentario, doc. 29.
- 26 Registro documentario, doc. 34.
- 27 Registro documentario, docc. 35-37.
- 28 Registro doc. 39.
- 29 *Ibidem*.
- 30 Registro documentario, doc. 45.
- 31 Registro documentario, doc. 46.
- 32 Registro documentario, doc. 47.
- 33 Registro documentario, doc. 55.
- 34 Registro documentario, doc. 57.
- 35 Registro documentario, doc. 65.
- 36 Registro documentario, doc. 68.
- 37 Registro documentario, docc. 73-79.
- 38 Registro documentario, doc. 84-86.
- 39 Registro documentario, docc. 88-91.
- 40 I lavori di conclusione sono testimoniati dalla planimetria del monumento, con indicati i posizionamenti avvenuti del fregio (il destro in azzurro e il sinistro in rosso) nonché il percorso della pietra per chiudere la trabeazione destra, firmata da Fradeletto, Piacentini e Manfredi e siglata dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici il 26 maggio 1923 (Roma, Archivio Centrale dello Stato).
- 41 Registro documentario, docc. 92-93.
- 42 Registro documentario, doc. 99.
- 43 Registro documentario, doc. 101.
- 44 Registro documentario, docc. 95-96 e 102.
- 45 R. Bossaglia, Zanelli e l'invenzione dei nuovi simboli, in *Angelo Zanelli 1879-1942* cit., p. 20.
- 46 L'ordinanza dell'11 novembre 1923 dichiarava: "una raffigurazione simbolica del Milite Ignoto nelle aule scolastiche avrebbe contribuito ad ispirare negli allievi vivo amore e profonda devozione alla Patria". L'ordinanza del ministro Gentile specificava: "la raffigurazione simbolica del Milite Ignoto rappresentata da un bassorilievo in bronzo della Dea Roma vigilante la salma del Milite stesso".
- 47 L'esemplare su base ornata di lapislazzuli, esposto in mostra, fa parte della donazione degli Eredi Zanelli ai Musei Civici di Brescia.
- 48 L'opera venne consegnata nella primavera del 1926 e allestita nel Salone centrale della I classe sul transatlantico "ROMA", varato il 21 settembre per il viaggio inaugurale Genova-New York. Demolita la nave nel 1952, la *Dea Roma* finì in un magazzino. Recuperata nel 1996 è stata collocata nel Salone della dogana di I classe della Stazione Marittima di Genova.
- 49 Registro documentario, doc. 106: "facendo però presente allo scultore che 'non avendo fondi in bilancio' suddetto ministero ha preferito 'rivolgersi al Governatorato di Roma pregando di voler concedere allo scopo la copia della statua che secondo notizie ricevute fu esposta alla prima mostra biennale e che risulta trovarsi ancora nei locali dell'Esposizione in V. Nazionale'".
- 50 Anche se è giusto ricordare che nel III modello, collocato *in situ* nel 1911, la *Dea Roma* reggeva con la mano sinistra una Vittoria alata che si presentava con le braccia alzate, perfettamente allineate al corpo, in una posizione assai affine a quella poi adottata da Martini.
- 51 Registro documentario, doc. 104: "L'area occupata dal Prof. Zanelli è quella indicata nella pianta annessa al contratto e comprende una parte del capannone nuovo di Porta Maggiore con alcuni annessi. La superficie complessiva sarebbe di mq. 818, ma di questi una porzione, e cioè quella tratteggiata in verde, è adibita a deposito dei grandi modelli in gesso del fregio scultoreo dell'Altare della Patria, modelli che è opportuno vengano conservati."

8. L'Altare della Patria e Angelo Zanelli nel patrimonio del VIVE: la campagna di restauro

La mostra *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita* si inserisce in un più ampio progetto di tutela e valorizzazione dell'Altare della Patria. All'interno di tale progetto si colloca una campagna di restauri articolata in due interventi: il primo si è concentrato sul fregio dell'Altare della Patria realizzato da Angelo Zanelli, il secondo su un gruppo di opere in gesso – soprattutto bozzetti e modelli – collegate all'Altare e al percorso artistico dello stesso Zanelli.

Diretto da chi scrive e realizzato da Susanna Sarmati, il restauro del fregio ha perseguito tre obiettivi fondamentali. Il primo è stato la conservazione materiale dell'opera. A ventitré anni dall'ultimo intervento, la decorazione si trovava in uno stato mediocre e per certi versi critico. L'esposizione agli agenti atmosferici e all'inquinamento, e soprattutto i valori elevati di umidità e temperatura, avevano favorito il formarsi sulla superficie di depositi calcarei, croste nere e una patina scura dovuta all'accumulo di cianobatteri, alghe e funghi. L'intervento ha bloccato i fenomeni di degrado e messo in atto opportune misure di prevenzione per evitare che si ripresentino in futuro. A tal proposito, preme sottolineare che le conoscenze acquisite sul marmo Botticino e sulle sue reazioni alle particolari condizioni termo-igrometriche hanno consentito di definire un protocollo per la manutenzione ordinaria di tutte le altre superfici del Vittoriano realizzate con lo stesso materiale. Questo patrimonio di saperi, inoltre, costituirà la base per il restauro delle altre decorazioni plastiche del monumento, a cominciare dagli interventi previsti nell'ambito dei lavori per la realizzazione della Linea C della Metropolitana.

Un secondo obiettivo, ugualmente importante, è stato restituire leggibilità al fregio di Zanelli, aprendo così la strada al suo pieno recupero sul piano critico. La patina scura presente in alcune zone specifiche rendeva impossibile capire il soggetto dei bassorilievi laterali, distinguere le figure e soprattutto apprezzarne la qualità esecutiva. Né si percepiva più la natura polimaterica della *Dea Roma*. Nel concepirla Zanelli aveva puntato sul contrasto tra l'oro del mosaico sul fondo dell'edicola, il bianco del marmo della figura femminile e l'argento della statuetta della *Vittoria* e della lancia nelle sue mani: questi ultimi due elementi, però, apparivano completamente anneriti per l'ossidazione e per la caduta di alcune lamine. In linea con i principi del restauro messi a punto dalla riflessione metodologica italiana, l'intervento è stato bene attento a conservare la patina sulle superfici lapidee, tenendosi lontano dalla tentazione di cancellare i segni del passaggio del tempo. Del resto, una simile accortezza, sempre necessaria, era nel caso specifico indispensabile: occorre infatti garantire alla fine del restauro l'equilibrio tra l'Altare e il resto del monumento. Al tempo stesso abbiamo mirato a restituire all'opera di Zanelli un pieno equilibrio visivo: di qui ad esempio la decisione di intervenire con nuova foglia d'argento sulle lacune della lancia della *Dea Roma*.

Un ultimo obiettivo del restauro, non meno importante degli altri, è stato acquisire conoscenze sulle modalità di esecuzione dell'opera, capire

cioè quali tecniche avesse adottato Zanelli. Grazie al confronto tra le evidenze visive e la documentazione esistente abbiamo ricostruito i passaggi dal modello in gesso al marmo e acclarato l'uso del pantografo per trasferire le misure dall'uno all'altro. Abbiamo anche potuto riconoscere i diversi strumenti utilizzati per la lavorazione dei blocchi, dalla gradina fino a una serie di scalpelli di varie dimensioni. Sotto questo profilo è stata importante la decisione di avviare quasi in contemporanea il restauro dei gessi, collegati alla decorazione dell'Altare e al suo autore.

Diretto da chi scrive e condotto da Luca Pantone, questo secondo intervento ha avuto al centro quarantaquattro pezzi della cosiddetta Gipsoteca del Vittoriano. Con questo nome si suole indicare un patrimonio di circa 250 gessi di soggetti, autori e provenienze diverse, oggi diviso tra lo stesso Vittoriano e alcuni locali dell'ex Mattatoio di Roma, gentilmente messi a disposizione dalla Soprintendenza speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma.

I quarantaquattro gessi selezionati da Valerio Terraroli, incaricato della catalogazione scientifica della Gipsoteca, possono sostanzialmente dividersi in tre categorie. La prima è costituita da bozzetti e modelli per l'Altare della Patria realizzati da Zanelli in persona. Uno è il bozzetto per il concorso del 1908, gli altri sono tre modelli dei bassorilievi laterali e della *Dea Roma*, ovvero versioni dell'opera eseguite dopo la vittoria per ottenere dalla Commissione Reale il via libera alla traduzione in marmo.

Alla seconda categoria appartengono bozzetti per l'Altare della Patria eseguiti da artisti diversi da Zanelli, prima o per il concorso del 1908: l'esemplare più antico appartiene a Adolfo Cozza che lo eseguì tra il 1905 e il 1906, all'indomani della morte di Giuseppe Sacconi per fissare le idee dell'architetto sull'argomento; seguono poi due bozzetti presentati da Ettore Ximenes alla gara del 1908.

Il terzo gruppo infine raccoglie altre opere di Zanelli, dalla prova per entrare al Pensionato Artistico Nazionale del 1903 al saggio finale del 1908 per lo stesso Pensionato, fino al modello per il monumento ai Caduti di Tolentino, realizzato a cavallo tra gli anni venti e trenta.

Questi gessi nel loro insieme sono uno strumento prezioso di conoscenza: attraverso questo nucleo di opere possiamo entrare nel laboratorio di Zanelli, toccarne con mano il travaglio creativo per arrivare alla versione definitiva del fregio e anche ricostruire il suo percorso artistico, dagli esordi alla piena maturità.

Il restauro anche in questo caso ha avuto in primo luogo l'obiettivo di garantire la conservazione dei gessi. La maggior parte dei pezzi presentava fragilità delle strutture di supporto e distacchi di frammenti, più o meno grandi: sono dunque state condotte operazioni di consolidamento, di ricomposizione, anche attraverso lo studio dei rapporti tra i frammenti, e di incolaggio. Contemporaneamente si è provveduto a restituire alle opere leggibilità, specie a quelle composte da più elementi: i sette gessi del modello di Zanelli del 1913-1915, ad esempio, presentavano cromie differenti gli uni dagli altri. Anche grazie agli esiti delle indagini diagnostiche condotte da Claudio Falcucci e Marta Variale è stato possibile comprendere le cause all'origine di questa differenza e restituire all'insieme un pieno equilibrio visivo.

Nel complesso la campagna di restauri è stata concepita come un grande momento di conoscenza e riappropriazione collettiva di un patrimonio per certi versi ancora sconosciuto. In questo senso va valutata la scelta di organizzare l'intervento sull'Altare della Patria come un cantiere

“aperto”. Il ponteggio è stato lasciato a vista, ricoperto solo con teli trasparenti; un “Diario del restauro”, pubblicato ogni settimana sul sito web del nostro istituto, ha raccontato il procedere del lavoro; visite guidate hanno portato il pubblico sui ponteggi a parlare con gli operatori; proprio per consentire lo svolgimento di queste attività in sicurezza si è scelto di utilizzare prodotti naturali. Le interviste ai visitatori, soprattutto ai romani, hanno rivelato la sorpresa per la qualità di un’opera – il fregio di Zanelli – della quale molti ignoravano l’esistenza, pur avendola avuta sempre di fronte agli occhi. In questa logica si capisce come l’esito naturale di un simile lavoro di tutela sia stato una mostra – *La Dea Roma e l’Altare della Patria* – pensata per divulgarne i risultati al grande pubblico, in equilibrio tra rigore scientifico e chiarezza d’esposizione.

Edith Gabrielli
Direttrice generale del VIVE
– Vittoriano e Palazzo Venezia

9. Elenco opere

ELENCO OPERE

1. Angelo Zanelli
Canefora o Donna con la canestra, 1908, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
2. Angelo Zanelli
L'Aratura, 1903, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
3. Angelo Zanelli
Tripode-coppa *L'Elettricità*,
1910-1911, gesso patinato
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia (inv. 160)
- 4/6. Adolfo Cozza
Bozzetto per il fregio
dell'Altare della Patria,
1905-1906, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
- 7/9. Ettore Ximenes
Bozzetto per la decorazione
dell'Altare della Patria,
"Categoria B", 1908-1909, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
- 10/14. Ettore Ximenes
Bozzetto per la decorazione
dell'Altare della Patria
"Categoria C, n.9", 1908, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
- 15/17. Angelo Zanelli
Bozzetto per il primo concorso
per il fregio dell'Altare della
Patria, 1909, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
- 20/24. Angelo Zanelli
Modello per il fregio con
*L'Amor Patrio che pugna
e vince e Il Lavoro che edifica
e feconda*, 1913-1915, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
26. Angelo Zanelli
Modello per la testa della *Dea
Roma* seduta, 1916, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
26. Angelo Zanelli
Modello per la testa della *Dea
Roma*, 1922, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
- 27/43. Angelo Zanelli
Fregio per il monumento
ai Caduti di Tolentino,
1929-1932, gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
44. Angelo Zanelli
Bozzetto della *Vittoria alata*
per il monumento ai Caduti
di Tolentino, 1934 ca., gesso
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
45. Ermenegildo Luppi
Bozzetto per *La Poesia*,
1920, gesso,
Roma, VIVE – Vittoriano
e Palazzo Venezia
46. Angelo Zanelli
*Le buone e le cattive notizie
portate agli infermi*, bacile
della parte superiore del
Tripode – coppa *L'Elettricità*,
1911-1912, bronzo
Brescia, Musei Civici
47. Angelo Zanelli
Idillio pastorale,
1915, gesso patinato
Brescia, Musei Civici
48. Angelo Zanelli
Ave Vita o La vita umana,
1908, bronzo
Brescia, Musei Civici
49. Elisabetta Kaehlbrandt
L'Aranceto,
1915 ca., olio su tela
Brescia, Musei Civici
50. Angelo Zanelli
Ninfa dormiente,
1915, marmo cipollino
Brescia, Musei Civici
51. Angelo Zanelli
Dea Roma, 1925,
argento e lapislazzuli
Brescia, Museo del
Risorgimento Leonessa d'Italia
52. Angelo Zanelli
bozzetto con *La Virtù della
Pace*, 1912-1915, gesso
Ravenna, Accademia di Belle
Arti (Legato Corrado Ricci)
53. Angelo Zanelli
bozzetto con *La Virtù della
Guerra*, 1912-1915, gesso
Ravenna, Accademia di Belle
Arti (Legato Corrado Ricci)
54. Angelo Zanelli
Idillio pastorale, 1915,
marmo di Carrara Brescia,
collezione privata

ELENCO DISEGNI

55. Angelo Zanelli,
disegno preparatorio per il
Tripode-coppa *L'Elettricità*,
1910-1911, matita e carboncino
ripassato a china su cartoncino
con annotazioni
Brescia, Musei Civici, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe
56. Angelo Zanelli,
disegno con figura femminile
panneggiata all'antica per il
fregio dell'Altare della Patria,
1909-1911, china nera su lucido
Brescia, Musei Civici, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe
57. Angelo Zanelli
prospetto del monumento
ai Caduti di Tolentino,
1928, matita, china
e pastello su cartoncino
Brescia, Musei Civici, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe

10. Biografia Angelo Zanelli

Angelo Zanelli,
San Felice del Benaco
(già San Felice di
Scovolo), 17 marzo
1879 – Roma,
3 dicembre 1942.

Il percorso artistico di Angelo Bartolo Zanelli tratteggia, nel passaggio tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, il percorso stesso dell'arte italiana, traghettando la scultura monumentale, attraverso il simbolismo, fuori dal verismo storicista e verso l'arte monumentale déco e novecentista. La clamorosa vittoria del suo bozzetto al concorso per la decorazione scultorea del sottobasamento alla statua equestre del re Vittorio Emanuele II (1909) investì Zanelli mentre stava per compiere trent'anni. Il giovane scultore era, in quel momento, pressoché sconosciuto.

Nato da famiglia umile sulla riva bresciana del Lago di Garda, frequentò la Scuola d'arte "Romualdo Turrini" a Salò, diplomandosi come scalpellino. Nel 1894 si trasferì a Brescia, dove alternò ai corsi presso la Scuola "Moretto" l'apprendistato nelle botteghe dell'ebanista Cesare Passadori prima, e, in seguito, degli scultori e marmisti Pietro Fantini e Bonifacio Apostoli. Premiato annualmente (per il corso di "plastica e intaglio" di Lorenzo Bonazzi nel 1896 e di "figura" di Cesare Bertolotti nel 1897) dalla scuola bresciana per i rilievi decorativi e altre prove (ora irrintracciabili), vinse nel 1898 il concorso per la Pensione triennale Brozzoni con il perduto *Uomo nudo che spacca un ceppo*, esemplificazione di una formazione verista. Grazie alla pensione per "giovani di buone speranze della città e provincia di Brescia" poté frequentare l'Accademia di Belle Arti di Firenze sotto l'insegnamento di Augusto Rivalta. L'esperienza fu interrotta dal servizio militare a Messina e a Bergamo, periodo durante il quale Zanelli riuscì comunque a continuare i propri studi presso un ignoto scultore messinese, nonché all'Accademia Carrara. Tornato a Firenze nel 1902, entrò nello studio dello svedese Johan Theodor Lundberg, scultore accademico improntato a un classicismo mediterraneo, dal quale gli derivò soprattutto la conoscenza di Michelangelo e Rodin.

Il saggio finale in gesso, *Donna in preghiera o Amore e morte* (Brescia, Musei Civici), testimone della preparazione anatomica e di nudo, e la dissertazione "L'ornamentazione attraverso i secoli", concludono il percorso fiorentino di Zanelli, che non proseguì con il secondo grado del pensionato si indirizzò invece verso la capitale.

Alla fine del 1903 Zanelli presentò i bozzetti richiesti dal concorso per il Pensionato Artistico Nazionale dell'Accademia di San Luca, la *Cava* e l'*Aratura*, sfruttando, per la composizione a tema "Lavoro", la propria esperienza personale nelle campagne e nelle cave di marmo. Una scelta, questa, che si rivelò vincente: dall'aprile del 1904 si trasferì quindi a Roma per i quattro anni di formazione, supportato da un assegno annuale e dalla messa a disposizione di un laboratorio in via Ripetta. Durante questo ulteriore periodo formativo, condiviso con l'amico e pittore Felice Carena, Zanelli approfondì un'arte verista di stampo sociale, parallelamente allo studio dei modelli antichi, portato avanti, in particolare, durante un soggiorno nei territori della Magna Grecia (a Palermo e Napoli). Riscontro degli anni presso l'Accademia romana sono i saggi presentati per la mostra del Pensionato, come il gesso *La voce del sangue* (distrutto dall'autore) di sapore realista, l'*Idillio*, e *Il torso*, quest'ultimo, secondo Mario Lago, sarebbe l'antenato

diretto di tutte le figurazioni maschili successive. Il giovane Artista, per il saggio finale del Pensionato, rinunciò, dopo diversi tentativi e una lunga elaborazione, all'ambiziosa idea della *Biga*; il puntiglioso studio anatomico del cavallo e del motivo antico non andarono tuttavia sprecati, in quanto torneranno nelle opere successive, prima fra tutte il fregio per l'Altare della Patria. Zanelli presentò quindi la *Canefora*, un'opera dai forti rimandi tanto classici quanto contemporanei, San Luca e dell'Accademia di Milano, socio corrispondente delle Accademie di Firenze e di Parma, degli Atenei di Salò e di Brescia, accademico di merito dell'Accademia di Perugia, professore onorario alla Carrara e all'Accademia di Napoli. In occasione del decimo anniversario della sua morte, avvenuta a Roma nel 1942, la famiglia fece dono allo Stato delle opere ancora contenute nel suo studio romano, che furono allestite nei locali del Vittoriano e fanno ora parte del VIVE - Vittoriano e Palazzo Venezia. Un'altra parte di opere venne donata ai Musei Civici di Brescia dopo la mostra del 1984.

11. Scheda Catalogo



16,5 x 24 cm
212 pagine, 130 colori
brossura
ISBN 978-88-572-4626-0
€ 28,00

Roma, Vittoriano
26 ottobre 2023
25 febbraio 2024

IN LIBRERIA
NOVEMBRE 2023



● ARTE MODERNA | CATALOGHI

La Dea Roma e l'Altare della Patria Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita

a cura di Valerio Terraroli

**Storia, simbologia e restauro dell'Altare della Patria
al Vittoriano**

Subito dopo la morte di Vittorio Emanuele II, avvenuta il 9 gennaio 1878, egli fu salutato come il re galantuomo e il Padre della Patria e presto il Governo iniziò a pensare di promuovere un grandioso monumento a Roma in suo ricordo, il futuro Vittoriano. In seguito a ben due concorsi il progetto fu affidato a Giuseppe Sacconi e il 22 marzo 1885 fu posta la prima pietra del monumento.

L'Altare della Patria, una grande ara votiva dedicata alla nazione italiana posta nel cuore del Vittoriano, venne decorato dallo scultore bresciano Angelo Zanelli (1879-1842) che, vincitore del concorso bandito nel 1908, concluse i lavori nel 1925. Al centro, entro una nicchia, si staglia figura la statua della *Dea Roma* la quale reca in una mano una statuetta della Vittoria in argento e nell'altra un'asta, ugualmente in argento.

Ai lati della *Dea Roma* Zanelli realizzò due bassorilievi, concepiti come cortei: il corteo del lato occidentale raffigura *L'Amor Patrio che pugna e vince*, un lungo corteo allegorico di figure ispirato ai fregi fidiaci per il Partenone di Atene; il corteo sul lato orientale rappresenta *Il Lavoro che edifica e feconda*, nel quale le attività dell'agricoltura si alternano a quelle dell'industria.

Curato da Valerio Terraroli, tra i più e più noti esperti della cultura figurativa italiana tra Otto e Novecento e specialista di Angelo Zanelli, il volume ricostruisce i due concorsi che portarono alla vittoria del bozzetto di Zanelli, l'inaugurazione dell'intero monumento in occasione del cinquantenario del Regno d'Italia, il 4 giugno 1911, il lungo processo di realizzazione in pietra del fregio e il dibattito sulla *Dea Roma*. Oltre a documentare le opere di Zanelli prima del Vittoriano, vengono approfonditi nel dettaglio gli aspetti propriamente connessi al restauro dell'Altare della Patria, eseguito fra il marzo e l'ottobre 2023, e del considerevole patrimonio di gessi comprendente circa 250 opere appartenenti alla Gipsoteca del Vittoriano.

Skira editore spa
Palazzo Casati Stampa
via Torino, 61
20123 Milano
T +39 02 724441
www.skira.net

CLP Relazioni Pubbliche
Ufficio stampa Skira
via Fratelli Bronzetti, 27
20125 Milano
Anna Defrancesco
T +39 02 36755700
M +39 348 6107825
anna.defrancesco@clp1988.it

PDE
via Zago, 2/2
40128 Bologna
T +39 051 352704



12. Immagini stampa

Le immagini possono essere utilizzate esclusivamente nell'ambito di recensioni o segnalazioni giornalistiche della mostra *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Italia unita* in programma a Roma, al Vittoriano nella Sala Zanardelli dal 26 ottobre 2023 al 25 febbraio 2024.

IMMAGINI STORICHE



1. Ritratto di Angelo Zanelli nel suo studio al lavoro su un bozzetto preparatorio, in una fotografia di Mario Nunes Vais
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia



2. Lo scultore Angelo Zanelli, ottenuta la vittoria definitiva, a lavoro sul fregio per l'Altare della Patria
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia



3. Lo scultore Angelo Zanelli in posa con un primo modello in gesso della *Dea Roma* per l'Altare della Patria, in una fotografia di Mario Nunes Vais
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia



4. Lo scultore Angelo Zanelli (al centro, in tuta chiara da lavoro) con alcuni collaboratori e visitatori nel cantiere dove furono realizzate le monumentali sculture
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia



5. Bozzetto provvisorio in gesso dello scultore Angelo Zanelli
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia

OPERE



1. Angelo Zanelli, Modello per la testa della *Dea Roma*, 1922, gesso 70×60×20 cm. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia (inv. 167) © MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



2. Angelo Zanelli, *Canefora* o *Donna con la canestra*, 1908, gesso 210×62×91 cm. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia (inv. 154) © MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



3. Angelo Zanelli, *Idillio pastorale*, 1915, gesso patinato bronzo 62,5×49 cm. Brescia, Musei Civici (inv. SC213)
© Brescia, Musei Civici



4. Elisabetta Kaehlbrandt, *L'Aranceto*, 1915 ca, olio su tela, 95×392 cm. Brescia, Musei Civici (inv. DI 2053)
© Brescia, Musei Civici

ALTARE DELLA PATRIA



1. Angelo Zanelli, il fregio dell'Altare della Patria, dopo i restauri (2023). Altare della Patria. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



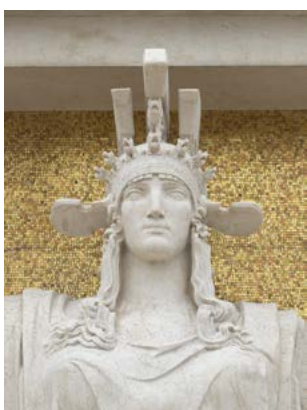
2. Angelo Zanelli, *La Dea Roma*, dopo i restauri (2023). Altare della Patria. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



3. Angelo Zanelli, *La Dea Roma*, dopo i restauri (2023), particolare. Altare della Patria. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



4. Angelo Zanelli, *La Dea Roma*, dopo i restauri (2023), particolare. Altare della Patria. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



5. Angelo Zanelli, *La Dea Roma*, dopo i restauri (2023), particolare. Altare della Patria. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



6. Angelo Zanelli, *La Dea Roma*, dopo i restauri (2023), particolare. Altare della Patria. Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



07. Angelo Zanelli, *La Famiglia*, particolare del *Lavoro* nel fregio di sinistra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



08. Angelo Zanelli, *La Maternità*, particolare del *Lavoro* nel fregio di sinistra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



09. Angelo Zanelli, *Figure maschili con trombe trionfali*, particolare del *Lavoro* nel fregio di sinistra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



10. Angelo Zanelli, *Figura maschile*, particolare dell'*Amore Patrio* nel fregio di destra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



11. Angelo Zanelli, *Figura femminile*, particolare dell'*Amore Patrio* nel fregio di destra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



12. Angelo Zanelli, *Figure femminile*, particolare del *Lavoro* nel fregio di sinistra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



13. Angelo Zanelli, *La Famiglia*, particolare del *Lavoro* nel fregio di sinistra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



14. Angelo Zanelli, *Figura femminile*, particolare del *Lavoro* nel fregio di sinistra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani



15. Angelo Zanelli, *Cavalli*, particolare dell'*Amore Patrio* nel fregio di destra, dopo i restauri (2023). Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
© MiC, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia
Foto di Mauro Magliani

8. VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia

L'Istituto VIVE Il Vittoriano e Palazzo Venezia, VIVE fa parte degli undici istituti di livello generale del Ministero della Cultura riconosciuti di rilevante interesse e dotati di autonomia speciale. Il VIVE consta di due edifici su piazza Venezia al centro di Roma, Palazzo Venezia e il Monumento a Vittorio Emanuele II, noto anche come Vittoriano o Altare della Patria.

Il VIVE, operativo dal novembre 2020 sotto la direzione di Edith Gabrielli, si è affermato sul panorama nazionale e internazionale per la capacità di tenere uniti l'impegno scientifico e il riconoscimento del pubblico. Nel 2023 l'Istituto prevede di raggiungere 4 milioni di visitatori.

Palazzo Venezia

Palazzo Venezia, fondato poco dopo la metà del quindicesimo secolo, è una delle architetture più significative del primo Rinascimento. Nel corso dei secoli le sue stanze monumentali costituirono la residenza dei cardinali titolari della basilica di San Marco, inglobata nell'insula, di pontefici come Paolo II Barbo o Paolo III Farnese, di ambasciatori della Repubblica di Venezia e successivamente dell'Impero Austro-Ungarico.

Rivendicato all'Italia nel 1916, l'edificio divenne un simbolo di riscatto e insieme un luogo d'arte, in quanto sede di un museo nazionale. Fulcro del governo e della comunicazione fasciste, con il ritorno alla democrazia Palazzo Venezia ha visto arricchirsi di continuo le proprie collezioni, specie nel settore delle arti applicate.

Il Vittoriano

Il Vittoriano, il principale monumento costruito dall'Italia in memoria di Vittorio Emanuele II, costituisce il segno più forte del passaggio dalla Seconda alla Terza Roma. L'idea sorse nella mente di Agostino Depretis e Francesco Crispi nel gennaio 1878, con la scomparsa del primo re d'Italia.

Progettato da Giuseppe Sacconi, il Vittoriano rappresenta come altri edifici romani coevi, incluso il Palazzo di Giustizia, un modello di architettura neo-rinascimentale. Il monumento, che dal 1921 accoglie la tomba del Milite Ignoto, è stato rilanciato sotto la presidenza di Carlo Azeglio Ciampi (1999-2006) diventando il simbolo dell'Italia moderna: una nazione repubblicana, europea e antifascista.

vive.cultura.gov.it