

VANIA GRANSINIGH

POLITICA MONUMENTALE A TRIESTE  
NELL'ULTIMO PERIODO DELLA DOMINANZA  
ASBURGICA: PARALLELISMI E TANGENZE  
CON LA SITUAZIONE TARENTINA

Posta commercialmente fra Italia e Germania, l'arte [a Trieste] non può non essere mezza italiana e mezza tedesca. È, per così dire, una colonia artistica mista: Tedeschi e Italiani vi hanno piantato dimora, esercitandovi le arti loro al modo delle proprie provincie; e i Triestini, che studiano di là dai monti o, più sovente, di qua dal confine, s'appigliano allo stile de' luoghi dove imparano l'arte, senza curarsi di formare, con la unione dei pregi delle due scuole, un modo comune, il quale potrebbe forse avere una unità e potenza sua propria, capace di trasformarsi con l'andare degli anni in vera originalità di stile paesano. Ma codeste misture cadono quasi sempre nei rimpasticciamenti riscalducciati delle idee e delle forme (<sup>1</sup>).

È necessario partire da affermazioni come questa per ricostruire e comprendere, nelle sue linee essenziali, l'ambiente culturale che, nel 1866, caratterizzava Trieste, allora facente parte della compagine statale asburgica, in qualità di "città immediata" dell'impero. La percezione era quella di un contemporaneo che – stiamo parlando di Camillo Boito – possedeva in campo artistico un livello di conoscenze tale da garantire la legittimità di un giudizio espresso con perspicacia, competenza ed

---

(<sup>1</sup>) Camillo Borro, *Trieste*, in *Gite di un artista*, Napoli-Milano-Pisa, Hoepli, 1884, p. 94. Il passo è tratto da un breve testo redatto durante un soggiorno compiuto in città dall'autore nel gennaio del 1866. Si noti che solo qualche paragrafo prima egli aveva dichiarato perentoriamente che Trieste «non ha vera storia, non ha vera tradizione artistica», p. 92.

estrema capacità di sintesi. A dominare in quel momento la cultura figurativa triestina era dunque la commistione di molteplici influssi derivanti da una posizione geografica che poneva la città proprio al punto d'incontro di due mondi: quello danubiano-balcanico o semplicemente *mitteleuropeo* da un lato e quello italiano e mediterraneo dall'altro, senza che vi fosse, al suo interno, una preponderanza chiara e definita dell'una o dell'altra parte.

Complici la sua localizzazione geo-politica e il suo ruolo economico di prim'ordine nei territori sottoposti al dominio di Casa d'Austria, Trieste godeva di un'ampia autonomia amministrativa essendo essa sottoposta direttamente al potere centrale, senza la mediazione di alcuna dieta provinciale <sup>(2)</sup>. Tale privilegio affondava le sue radici in un passato non troppo lontano che, dalla concessione del porto franco nel 1719, aveva visto crescere in maniera esponenziale la prosperità del capoluogo giuliano e la fortuna finanziaria della locale classe dirigente di estrazione borghese e mercantile, sotto l'ala protettrice del governo asburgico <sup>(3)</sup>. Questa situazione aveva favorito il costituirsi di un solido legame di fedeltà tra i rappresentanti dell'*élite* cittadina e la monarchia, fautrice e garante di comuni vantaggi e benefici.

La battaglia di Königgrätz-Sadowá (1866) che aveva, però, concluso il conflitto austro-prussiano sancendo la supremazia della Prussia all'interno della Confederazione germanica, ne aveva alterato gli equilibri politici, relegando l'Austria ad un ruolo subordinato che mal si addiceva alle ambizioni di Francesco Giuseppe I rispetto ai territori di lingua e cultura tedesche ad essa afferenti. Ciò si era tradotto in un progressivo isolamento politico ed economico della monarchia asburgica da parte degli stati tedeschi confederati che avevano preferito spostare

---

<sup>(2)</sup> La bibliografia sulla storia di Trieste nell'Ottocento è molto ampia, mi limiterò a ricordare solo alcuni dei volumi o contributi che mi sono stati particolarmente utili per gli spunti di ricerca offerti: Giorgio NEGRELLI, *Al di qua del mito. Diritto storico e difesa nazionale nell'autonomismo della Trieste asburgica*, Udine, Del Bianco, 1978; Angelo ARA, Claudio MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, II ed. accresciuta e aggiornata, Torino, Einaudi, 1987; Elio APIH, *Trieste*, Roma-Bari, Laterza, 1988; Fulvio SALIMBENI, *Politica e cultura a Trieste tra Otto e Novecento. Appunti per una ricerca*, in "Archeografo Triestino", s. IV, vol. XLIX (XCVII della raccolta), 1989, pp. 103-118; Marina CATTARUZZA, *Trieste nell'Ottocento. Le trasformazioni di una società civile*, Udine, Del Bianco, 1995; Giulio CERVANI, *Cosmopolitismo e nazionalità nella storia di Trieste*, in *I Dalmati per Trieste. Storia del '900 nell'area dell'Adriatico orientale*, Trieste, Libero comune di Zara in esilio-delegazione di Trieste, 2001, pp. 71-80 e più recentemente Diego REDIVO, *Lo sviluppo della coscienza nazionale nella Venezia Giulia*, Udine, Del Bianco, 2010.

<sup>(3)</sup> CERVANI, *Cosmopolitismo e nazionalità*, cit., pp. 74-76.

l'asse dei propri interessi commerciali verso il nord dell'Europa e i porti del Mar Baltico e del Mare del Nord. Tale situazione aveva finito per far sentire i suoi effetti anche a Trieste incrinando i rapporti della classe dirigente cittadina con il potere centrale che, negando ulteriori autonomie gestionali e amministrative, aveva irrigidito le proprie posizioni dimostrando di voler disattendere le aspettative rispetto all'incremento del benessere dell'emporio, legato essenzialmente alle attività portuali e ai traffici marittimi. La diretta conseguenza di queste premesse fu il nuovo impulso attribuito alle rivendicazioni di autonomismo da parte del ceto politico triestino, rivendicazioni che pur avendo sempre giocato un ruolo fondamentale nella definizione degli equilibri tra centro governativo e periferia, da quel momento in poi divennero essenziali per la difesa degli interessi locali.

Sul contesto cittadino, inoltre, avevano cominciato ad agire anche gli effetti della rinnovata fase costituzionale che, dopo l'*Ausgleich* con l'Ungheria nel 1867, aveva condotto la duplice monarchia all'emanazione di leggi d'ispirazione liberale, in direzione di un appena accennato decentramento federale su base etnica che alla lunga finì per alimentare aspirazioni separatiste ed irredentiste in tutti i territori sottoposti al dominio di Casa d'Austria, ma in particolare nelle zone di frontiera dove forti erano le spinte centrifughe in direzione delle realtà statali confinanti, sulla base di affinità linguistiche e culturali (4). Fu così che anche a Trieste, dopo il 1866-67, si assistette alla nascita di un movimento irredentista che ebbe una parte non secondaria nel sostenere, con la propria azione politica e a differenti livelli, l'identità italiana della città,

---

(4) Tra di esse si annovera quella riguardante i diritti fondamentali dei cittadini (Statuto 142 del 1867). L'articolo 19 di detta norma prendeva, inoltre, in considerazione la questione nazionale con preciso riferimento alla molteplicità di gruppi etnici che popolavano i territori della duplice monarchia. A tale riguardo il testo legislativo garantiva, in apparenza, uguali diritti a tutte le nazionalità, primo fra tutti quello di coltivare l'uso, lo studio e la conoscenza della propria lingua d'origine sia negli atti amministrativi che negli uffici governativi e nelle scuole, con la possibilità, in quest'ultimo caso, di creare istituti d'istruzione pubblici nei quali ogni etnia avesse l'opportunità di studiare nella propria lingua, senza la necessità di impararne un'altra. Tale aspetto, che nella realtà dei fatti poteva essere considerato liberale solo in senso nominale, offrì ben presto il fianco ad interpretazioni federaliste che non erano nelle intenzioni della legge, ma di cui i diversi gruppi etnici si servirono per alimentare tra la popolazione aneliti di separatismo che sin da allora cominciarono a minare alle fondamenta l'unità presunta della duplice monarchia. Si veda per questo Robert A. KANN, *Storia dell'impero asburgico (1526-1918)*, trad. it. di Clotilde AIROLDI, Roma, Salerno, 1998, pp. 410-421.

con risvolti di notevole importanza in ambito ideologico e storico prima ancora che culturale <sup>(5)</sup>.

La questione dei confini etnici, pur coinvolgendo la maggior parte delle popolazioni costituenti la compagine statale asburgica, non fu subito percepita come una necessità imprescindibile soprattutto in quelle aree come il Tirolo, il Sud-Tirolo, il Litorale austriaco, compreso il capoluogo giuliano, dove un vero e proprio movimento irredentista filo-italiano prese ad organizzarsi a partire dalla fine degli anni Sessanta del XIX secolo <sup>(6)</sup>. Inizialmente, infatti, esso non trovò grandi sostegni esterni, ma nemmeno sostanziali ostilità interne. Il giovane Regno d'Italia appariva, in quel momento, troppo impegnato a stabilizzare la situazione politica, economica e sociale nazionale per essere interessato a sostenere le rivendicazioni degli italiani rimasti al di là delle frontiere nord-orientali; dal canto suo l'Austria, pur temendo tali aspirazioni, non le riteneva così preoccupanti come quelle slave che minacciavano in maniera ben più radicale l'unione della duplice monarchia. Dal punto di vista internazionale, inoltre, il fenomeno era valutato con molta cautela poiché considerato potenzialmente in grado di alterare gli equilibri europei; gli sforzi per mantenerlo entro i limiti della legalità furono, dunque, congiuntamente attuati dalle maggiori potenze politiche, nessuna delle quali era veramente interessata a mutare nella sostanza la situazione generale. Se infatti la Gran Bretagna aveva favorito l'unificazione italiana non poteva però permettere che essa si completasse a scapito dell'Austria che ne sarebbe stata indebolita nel suo ruolo di baluardo tra l'aggressività del nazionalismo germanico e la vivacità di quello slavo. Dal canto suo, la Francia guardava con attenzione all'Irredentismo italiano che faceva sentire il suo peso anche nello sviluppo dei rapporti diplomatici tra lo stato francese e il Regno d'Italia, decisamente peggio-

---

<sup>(5)</sup> Già nel 1867 veniva fondata a Trieste la Società del Progresso, nucleo del futuro partito liberal-nazionale a dimostrazione di un montante spirito di patria filo-italiano; si veda per questo anche Marina CATTARUZZA, *L'Ottocento un secolo borghese*, in Fulvio SALIMBENI (a cura di), *Per la storia di Trieste*, Trieste, Atti del Corso d'aggiornamento della Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia e dell'IRRSAE Friuli-Venezia Giulia (Trieste, primavera 1997), 1998, pp. 158-159.

<sup>(6)</sup> In realtà è corretto parlare non di un solo movimento irredentista, ma di tanti irredentismi che assunsero forme e coloriture diverse a seconda del contesto storico in cui si svilupparono; per il caso specifico dell'area adriatica si veda almeno Carlo GHISALBERTI, *Da Campoformio a Osimo. La frontiera orientale tra storia e storiografia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001 e successivamente ID., *Adriatico e confine orientale dal Risorgimento alla Repubblica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.

rati dopo la stipula del Trattato della Triplice Alleanza con Austria-Ungheria e Germania nel 1882, e il suo rinnovo nel 1887 (7).

In questo scenario complesso di precari equilibri internazionali, i vari movimenti irredentisti continuarono a crescere e a diffondersi a tratti ostacolati, più spesso favoriti dall'evolversi del quadro europeo in direzione di sempre più pressanti spinte nazionaliste. Tradizioni popolari, lingua e cultura divennero elementi sempre più determinanti nello stabilire i diritti di appartenenza nazionale di un popolo che non sempre si riconosceva nella componente etnica dominante e facente capo alla realtà statale rappresentata dal governo asburgico.

A Trieste, dove ancora nel 1866 la cultura era apparsa al contemporaneo Camillo Boito come una mediazione diligente di elementi germanici e italiani, si fece strada ben presto l'azione antiaustriaca del partito liberale nazionale che, come ricorda Attilio Tamaro, finì per trasformare il capoluogo giuliano, sino ad allora governato da «leggi tedesche» e amministrato da una «burocrazia slava», in una città di anima italiana in cui si formò progressivamente «un patriottismo intransigente, intollerante, spesso violento, un culto orgoglioso e gelosissimo dell'italianità, un amore ardente, talvolta quasi ingenuo, della lingua nazionale [...]» (8). Riscoprendo, dunque, le proprie origini italiane, Trieste si era lentamente costruita una nuova identità che, facendo leva sulle usuali aspirazioni autonomiste, aveva preso le distanze da una appartenenza nazionale imposta dall'alto ma sostanzialmente estranea al sostrato cittadino. Di fatto, il maturare di una coscienza patriottica italiana se dapprincipio servì soprattutto la causa dell'autonomismo, col passare del tempo divenne lo strumento di una volontà di separatismo politico che sfociò infine, come un fiume in piena, nelle correnti nazionaliste che si diffusero, anche nella città giuliana, nel primo decennio del Novecento. E per quanto l'evoluzione di questo processo fosse spettata essenzialmente alla classe dirigente locale, esso fu infine condiviso da buona parte della popolazione.

Naturalmente, il clima descritto da Attilio Tamaro nel 1924 sulla scorta delle memorie personali, non poteva non ripercuotersi a diversi livelli in ambito cittadino, finendo per lasciare tracce importanti sul pa-

---

(7) Maria GARBARI, *Il Trentino fra Austria e Italia: un territorio di confine nell'età dei nazionalismi*, in Maria GARBARI, Bruno PASSAMANI (a cura di), *Simboli e miti nazionali tra '800 e '900*, Atti del Convegno di Studi internazionale (Trento, 18-19 aprile 1997), Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 1998, pp. 21 e ss.

(8) Cfr. Attilio TAMARO, *Storia di Trieste*, Roma, Alberto Stock, 1924, vol. II, pp. 524-525.

trimonio letterario, storiografico e culturale di Trieste, con particolare riguardo alle arti figurative e alla scultura monumentale che più di altre espressioni artistiche si presta, per sua natura, ad esprimere precisi messaggi civili e politici <sup>(9)</sup>.

Inserita nel contesto urbano o connessa all'architettura, frutto di una commissione pubblica o privata da parte di enti, istituzioni o singoli individui, essa costituisce sempre un fenomeno complesso la cui interpretazione non può limitarsi a considerarne semplicemente forma, soggetto e artefice, ma deve estendersi ad altri fondamentali elementi quali il sito in cui essa trova collocazione, la scala di grandezza adottata per la sua realizzazione, il tipo di committenza da cui dipende e il pubblico a cui è rivolta <sup>(10)</sup>.

<sup>(9)</sup> Maurice AGULHON, *Les statues politiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Recontres de l'École du Louvre. La sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, une mémoire retrouvée. Le fonds de sculpture*, Paris, La Documentation française, 1986, pp. 135-144.

<sup>(10)</sup> La questione relativa alla scultura monumentale, tra Otto e Novecento, ha trovato negli studi scientifici ad essa dedicati diverse declinazioni a livello nazionale ed internazionale. Per un quadro d'assieme che prenda in considerazione la situazione europea in relazione soprattutto al contesto statunitense si veda Penelope CURTIS, *Sculpture 1900-1945. After Rodin*, Oxford, University Press, 1999, in particolare i primi due capitoli dal titolo *The public place of sculpture*, pp. 5-34 e *The tradition of the monument*, pp. 37-70. Nello specifico per il contesto inglese Benedict READ, *Victorian Sculpture*, New Haven - London, Yale University Press, 1982; per quello francese fondamentali rimangono gli studi di June HARGROVE, *Les personages célèbres de la III<sup>e</sup> République: la création non préméditée d'un fonds de sculpture*, in *Recontres de l'École du Louvre*, cit., pp. 157-167 e successivamente EAD., *Les Statues de Paris. La représentation des Grands Hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Paris, Albin Michel, 1989. Ancora più numerose sono le ricerche dedicate all'argomento nei paesi di lingua tedesca, in particolare Germania e Austria, per cui si citano almeno i volumi di Gerhardt KAPNER, *Die Denkmäler der Wiener Ringstrasse*, Wien-München, Verlag für Jugend und Volk, 1969; Hans Ernst MITTIG, Volker PLAGEMANN (a cura di), *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München, Prestel, 1972; Maria PÖTZL-MALIKOVA, *Die Plastik der Ringstrasse. Künstlerische Entwicklung 1890-1918*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1976; Walter KRAUSE, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse von der Spätromantik bis zur wende um 1900*, Wiesbaden 1980; Richard BÖSEL, Selma KRASA, *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession*, con la collaborazione di Markus KRISTAN ed Elizabeth ZERBST, catalogo della mostra (Wien, Looshaus, 5 maggio-3 luglio 1994), Wien, Kulturkreis Looshaus, 1994; Stefan RIESENFELLNER (a cura di), *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1998. In Italia esistono studi di carattere complessivo, ma anche ricerche su singole situazioni: si veda ad esempio il recente volume Cristina BELTRAMI, Giovanni C.F. VILLA (a cura di), *Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 20 aprile - 26 giugno 2011), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2011. Più datati e circostanziati gli studi *Fantasmì di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Torino 1978; Lars BERGGREN, Lennart SJÖSTEDT, *L'ombra dei Grandi. Monumenti e "politica monumentale" a Roma 1870-1895*, Roma,

In forza della funzione civile che da sempre le è stata assegnata, inoltre, essa deve essere valutata anche per i più o meno espliciti messaggi ideologici di cui si fa portatrice, soprattutto in relazione a determinate epoche storiche e a particolari ambiti territoriali e geografici <sup>(11)</sup>. Nella seconda metà dell'Ottocento il sorgere dei sentimenti di appartenenza nazionale, associati spesso alla nascita di aspirazioni apertamente nazionaliste, trovò nella scultura monumentale e nei dibattiti che ne accompagnarono la progettazione prima e l'esecuzione poi, un efficace canale per la propria manifestazione <sup>(12)</sup>. In questa prospettiva, la posizione di

---

Artemide, 1996; Marcello PETRANTONI (a cura di), *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, Milano, Motta, 1997; GARBARI, PASSAMANI (a cura di), *Simboli e miti nazionali tra '800 e '900*, cit.; Catherine BRICE, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, trad. it. di Luisa COLLODI, Roma, Archivio Izzi, 2005. In generale, esemplare ricognizione per l'Ottocento e punto di partenza fondamentale per le ricerche successive rimane ancora oggi il volume *La sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Galeries nationales du Grand Palais, Paris 10 aprile - 28 luglio 1986), Paris, Editions de la Reunion des musees nationaux, 1986. Il catalogo, curato da Anne Pinget, si struttura in sezioni che approfondiscono ognuna un aspetto specifico della scultura con contributi notevoli per quanto concerne la parte monumentale. Interessanti le osservazioni sulla lettura e interpretazione dei monumenti in Daniel RABREAU, *IV. 1. L'arc de triomphe: de la gloire au sacrifice*, pp. 162-175. In ambito italiano preziosi spunti di ricerca sono offerti dall'impostazione del saggio di Flavio FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Paolo FOSSATI (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, Umberto Allemandi, Torino, 1992, pp. 135-199 ed inoltre, benché in un ambito più ristretto, da Bruno TOBIA, *L'altare della Patria*, Bologna, il Mulino, 1998.

<sup>(11)</sup> Si prendano in considerazione le osservazioni generali di Cristina LANFRANCO, *L'uso politico dei monumenti. Il caso torinese fra 1849 e 1915*, in «Il Risorgimento. Rivista di Storia del Risorgimento e di Storia contemporanea», 2, 1996, pp. 207-273 e successivamente Luca GREGOTTI, *Il contributo delle immagini risorgimentali alla formazione di uno spirito nazionale*, Trento, Uniservice, 2009. In linea generale e metodologica utile risulta anche il riferimento a *Leggere la nuova storia del Risorgimento: una visione dall'esterno. Una discussione con Alberto M. Banti*, in «Storica», XIII, 38, 2007 e a Alberto M. BANTI, Pietro FINELLI (a cura di), *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011<sup>3</sup>.

<sup>(12)</sup> Fondamentali, ad esempio, le considerazioni di George MOSSE, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 125-129; altre importanti osservazioni, benché limitate all'età romantica e al caso particolare dello scultore francese, spettano a Jacques DE CASO, *David d'Angers. Sculptural Communication in the Age of Romanticism*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992, pp. 16-19 e ss. In quest'opera è l'intera attività dell'artista ad essere riletta alla luce dei convincimenti ideologici che lo animarono nel corso della sua vita. Tale chiave di lettura risulta efficace anche e soprattutto se riferita alla scultura monumentale. In questa prospettiva, nello specifico contesto culturale e figurativo dell'impero austro-ungarico, illuminanti risultano essere le recenti ricerche di Selma KRASA-FLORIAN, *Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 2007.



Trieste all'interno della duplice monarchia austro-ungarica e le aspirazioni irredentistiche di unione al Regno d'Italia che vi si svilupparono nell'ultimo terzo del XIX secolo, fanno del capoluogo giuliano un esempio paradigmatico della questione che si è appena cercato di delineare.

In un'epoca dominata a livello europeo da una crescente *monumentomania*, anche Trieste fu chiamata a dare il suo contributo sotto la guida di una classe dirigente di estrazione borghese che, in sintonia con quando stava avvenendo in ambito internazionale, seppe investire le imprese scultoree che vi presero avvio di opportune valenze politiche scatenando contrasti, dibattiti e discussioni anche molto accesi che lasciano trapelare la rilevanza e l'entità della posta in gioco <sup>(13)</sup>.

Il primo esempio a dover essere preso in considerazione è, senza dubbio, quello del *Monumento a Ferdinando Massimiliano* (1867-1875; Fig. 1) che un Comitato di estrazione liberale filo-italiana portò a realizzazione in memoria del fratello dell'imperatore asburgico Francesco Giuseppe I che aveva legato il suo destino alla città giuliana dove fissò per lunghi anni la propria residenza e dove scelse di costruire il castello di Miramar, sorta di eremo principesco in cui visse verosimilmente gli ultimi anni felici della sua esistenza, prima di intraprendere la sfortunata impresa messicana <sup>(14)</sup>. Nonostante gli sforzi messi in atto dai promotori perché l'impresa trovasse compimento sotto l'egida protettrice di personalità artistiche che rappresentassero gli ambienti del Risorgimento italiano e ne sapessero esprimere gli alti ideali in forme consone alla scultura monumentale, l'intera vicenda deve invece essere calata nel contesto viennese dell'epoca, per essere compresa in tutte le sue molteplici sfaccettature. L'esaltazione della personalità individuale di Ferdinando Massimiliano, posto al sommo di un alto piedistallo, raffigurato in divisa da vice-ammiraglio e privo del mantello orlato d'ermellino simbolo del potere, il ricorso alle figure allegoriche e ad elementi simbolici

<sup>(13)</sup> Una prima ricognizione in tal senso spetta comunque a Ennio MASERATI, *Iconografia e riti dell'Irredentismo adriatico*, in GARBARI, PASSAMANI (a cura di), *Simboli e miti nazionali*, cit., pp. 269-282 e più recentemente ID., *La Venezia Giulia e la Dalmazia nell'età contemporanea. Uomini e fatti*, Udine, Del Bianco, 2007, in particolare il capitolo *Simbolismo e rituale dell'Irredentismo adriatico*, pp. 85-109.

<sup>(14)</sup> Sui rapporti fra Trieste e Massimiliano d'Asburgo si vedano Lidia BENEDETTI, Bianca Maria FAVETTA (a cura di), *Vita a Trieste prima della Redenzione. Dalla proclamazione del porto franco alla insurrezione del 30 ottobre 1918*, catalogo della mostra, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte e del Risorgimento, 1968 e successivamente Laura RUARO LOSERI (a cura di), *Massimiliano rilettura di un'esistenza*, Atti del Convegno di Studio (Trieste, 4-6 marzo 1987), Monfalcone (Go), Edizioni della Laguna, 1992.





Fig. 1 - Johannes Schilling, *Monumento a Ferdinando Massimiliano in piazza Venezia*, 1875. Foto d'epoca. Trieste, Archivio Fotografico dei Civici Musei di Storia e Arte.

per comunicare virtù e capacità d'azione del celebrato, la scelta di realizzare totalmente in bronzo il complesso scultoreo sono aspetti dell'opera che difficilmente potrebbero essere ricondotti alla produzione artistica italiana coeva. Si tratta di una concezione monumentale che al simbolismo della rappresentazione coniuga mirabilmente l'accentuato realismo della statua di Massimiliano, perfettamente somigliante e priva di ogni enfattizzazione retorica secondo un gusto che si può spiegare solo ricorrendo alla personalità del suo artefice e alla sua formazione. Johannes Schilling, lo scultore tedesco a cui fu infine affidata la sua realizzazione, ideò infatti il monumento ricorrendo ad un bagaglio di esperienze visive che risalivano ai suoi primi anni di studio. Per il tramite dei suoi maestri Ernst Rietschel di Dresda e Johann Friedrich Drake di Berlino, l'artista mostrava di individuare i propri punti di riferimento sull'orizzonte figurativo della capitale prussiana, dominata dalla personalità di Christian Daniel Rauch, rappresentante di spicco della scultura tedesca di primo Ottocento in ambito accademico. Si trattava di artisti che avevano saputo sviluppare quello che viene definito dalla critica più recente il realismo classicamente orientato di Rauch accentuando da un lato la veridicità dell'immagine e sottolineando visivamente dal-

l'altro la sua componente ideale con il ricorso ad elementi simbolici di forte impatto visivo.

Le soluzioni formali adottate da Schilling per il *Monumento a Ferdinando Massimiliano*, dunque, appartengono a una cultura visiva schiettamente tedesca e, nel loro complesso, rappresentavano le propaggini meridionali entro le quali si estendeva l'area di diffusione della tradizione figurativa germanica a sud delle Alpi, proprio nel momento in cui essa conosceva una rinnovata reviviscenza in ambito austro-ungarico per ragioni schiettamente politiche. Erano quelli gli anni in cui le illusioni coltivate da Francesco Giuseppe I sul fronte della Confederazione germanica erano miseramente naufragate sul campo di battaglia di Königgrätz-Sadowá. Al sovrano non rimaneva che trasferire tali ambizioni dalla sfera politica a quella ideale concedendo ampi riconoscimenti alla componente tedesca della popolazione, di estrazione borghese e liberale, esaltandone e mostrando di dividerne cultura, lingua e tradizioni. In siffatto contesto, devono, ad esempio, essere inserite le vicende che accompagnarono la realizzazione a Vienna di opere come il *Monumento a Friedrich Schiller* (1868-1876) affidato allo stesso Johannes Schilling e quello successivo dedicato a *Johann W. Goethe*, progettato già nel 1878, ma portato a compimento da Edmund Hellmer (1850-1935) soltanto nel 1900 sull'Opernring della capitale asburgica (Fig. 2) <sup>(15)</sup>. In entrambi i casi l'intento celebrativo rivolto ai protagonisti, rappresentanti di spicco della cultura tedesca, si coniugava simbolicamente all'esaltazione della nazione germanica a cui il popolo austriaco sentiva di appartenere per affinità spirituale e artistica in senso lato. Un motivo, questo, che torna periodicamente ad affiorare sino ai primi decenni del Novecento nell'ambito territoriale della duplice monarchia con modalità e stili differenti, seppure in aperto contrasto con le spinte nazionali disgreganti che porteranno l'Austria-Ungheria al completo disfacimento come realtà politica a sé stante, al termine della prima guerra mondiale <sup>(16)</sup>.

Se nelle vicende che accompagnarono l'innalzamento del triestino *Monumento a Ferdinando Massimiliano* il ruolo interpretato dagli espo-

<sup>(15)</sup> In particolare sul monumento schilleriano si veda Stephan BÄRBEL, *Sächsische Bildbauerkunst Johannes Schilling 1828-1910*, Berlin, Bauwesen, 1996, p. 173 e ss., per quello a Goethe si veda la scheda di C. REITER in Gerbert FRODL (a cura di), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 19. Jahrhundert*, München-Berlin-London-New York, Prestel Verlag, 2002, p. 528 con ampi riferimenti alla bibliografia precedente.

<sup>(16)</sup> Per alcune interessanti osservazioni sul significato dei due monumenti viennesi citati si veda anche Rudolf LILL, *Monumenti nazionali nella Germania Guglielmina*, in GARBARI, PASSAMANI (a cura di), *Simboli e miti nazionali*, cit., p. 185.



Fig. 2 - Edmund Hellmer, *Monumento a Johann W. Goethe* (1900). Vienna, Opernring.

nenti del partito liberale nazionale filo-italiano fu secondario, esiti ben diversi ebbe il lungo e difficoltoso *iter* esecutivo del *Monumento a Domenico Rossetti*, inaugurato nel capoluogo giuliano nel 1901 (Fig. 3). L'idea primigenia era sorta in ambito cittadino ancora nel 1874, anno in cui si celebrava il centenario della nascita dell'illustre giureconsulto, ma essa aveva trovato piena realizzazione solo nel corso dei decenni successivi, maturando in parallelo ai sentimenti patriottici italiani della città. La personalità stessa di Rossetti, in quel torno di tempo, era stata sottoposta dalla storiografia locale ad una precisa revisione ideologica che aveva letteralmente trasformato il letterato e l'uomo di legge, difensore dell'autonomismo triestino nel pieno rispetto delle leggi e del governo asburgico in un convinto assertore dell'italianità di Trieste e in un vero





Fig. 3 - Augusto Rivalta e Antonio Garella, *Monumento a Domenico Rossetti. Inaugurazione* (1901). Trieste, via Cesare Battisti. Foto d'epoca. Trieste, collezione privata.

e proprio “precursore” dell'Irredentismo giuliano. Tali convinzioni, costruite ad arte e strumentalizzate da coloro che erano alla ricerca di un'autorevole giustificazione per il loro agire, trovarono un rispecchiamento fedele nelle diverse tappe di un processo che, per dirsi veramente compiuto, richiese ben ventisette anni di lenta elaborazione. La causa

patriottica aveva l'esigenza di creare i suoi miti e i suoi eroi, ma ciò non poteva avvenire che su lungo periodo poiché insieme all'interpretazione della storia dovevano mutare anche la prospettiva critica e la mentalità di coloro cui il messaggio ideologico era destinato.

Di fatto i dibattiti suscitati in sede politica sul sito più idoneo alla collocazione del monumento, sulle norme di svolgimento del concorso che avrebbe permesso di individuarne l'artefice, sull'organizzazione della cerimonia inaugurale dimostrano quanto la questione fosse spinosa e irta di difficoltà. Essi, peraltro, evidenziano modalità simili a quelle che condussero all'attuazione del *Monumento a Dante* a Trento (Fig. 4) che, opera dello scultore fiorentino Cesare Zocchi, fu inaugurato nel 1896 dopo soli sette anni di gestazione<sup>(17)</sup>. Per quanto i due protagonisti fatti oggetto della celebrazione monumentale appartenessero a due sfere ideali completamente diverse, essi furono invocati a rappresentare analoghe istanze di specificità e autonomia territoriale benché con esiti piuttosto differenti. Patrocinato da quell'anima ardente di patriota che fu Guglielmo Ranzi, il *Monumento a Dante* sorse innanzitutto per ribadire, di fronte agli Italiani residenti nel Regno e in Austria, la funzione essenziale della lingua quale elemento fondante dell'identità storica e culturale di un popolo. Il senso dell'operazione doveva quindi essere quella di salvaguardare l'individualità italiana del Trentino dai tentativi di nazionalizzazione tedesca attuati in quegli anni dal governo per il tramite delle associazioni dello Schulverein, sorte un po' ovunque a difesa della componente germanofona della popolazione. Gli intendimenti dell'impresa scultorea furono apertamente esplicitati in occasione della sua inaugurazione dal discorso ufficiale dello stesso Ranzi che non mancò di sottolineare come il monumento fosse «un'affermazione solenne di italianità» chiarendo poco oltre che «Dio ci ha creato italiani, in terra italiana, e questo fatto ci dà diritti che forza d'uomo non cancella. Fra i quali sovrasta il diritto di mantenere e coltivare il carattere nazionale, e insieme la lingua, che la stessa legge positiva distingue dagli altri elementi della nazionalità come nobilissimo e importantissimo, e bene s'as-

---

(17) Per una disamina completa della storia del monumento si veda Bruno PASSAMANI, *Il concorso per il monumento al sommo poeta. Una complessa vicenda di committenza*, in GARBARI, PASSAMANI (a cura di), *Simboli e miti nazionali*, cit., pp. 63-113; Guido LORENZI, Sergio BENVENUTI, *Il monumento a Dante a Trento. Storia e significati*, Trento, Temi, 1992. Sul contesto politico e culturale si veda ora Fabrizio RASERA, *Politica dei monumenti in Trentino. Dal centenario dantesco alla Grande Guerra*, in «Studi trentini. Storia», 92 (2013), 2, pp. 323-356. Altri interessanti contributi critici in Flavio FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 1, in «Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte antica e moderna», 89-90, gennaio-aprile 1998, pp. 40-42.



Fig. 4 - Cesare Zocchi, *Monumento a Dante* (1896). Trento, piazza Dante. Trento, Fondazione Museo storico del Trentino.

somiglia ad un'acqua corrente che tragga sospesi in sé gli elementi capitali della vita d'un popolo»<sup>(18)</sup>.

Per quanto tali dichiarazioni si presentassero assai perentorie nei loro assunti, esse non intendevano sovvertire lo stato di fatto e soprattutto miravano a contenere nei limiti ammessi dalla censura governativa il dibattito irredentista; così Ranzi poteva infine concludere ribadendo la sua fiducia che «il Monumento di Dante su questo confine sacro, ben lungi dall'essere pietra di scandalo fra due popoli che devono amarsi e progredire insieme, diverrà presto un altare di pace, un pegno di nobile e fraterna alleanza»<sup>(19)</sup>. L'oratore prendeva in questo modo le distanze da inutili e fuorvianti estremismi come quelli propugnati dal ben più combattivo Irredentismo giuliano e da certi ambienti del nazionalismo italiano che avrebbero ottenuto solo il risultato di esacerbare le posizioni e di avvelenare ogni ulteriore discussione. Ciò a cui si puntava sostenendo l'iniziativa era, dunque, la tutela della nazionalità italiana nel Trentino in un momento in cui nel vicino Tirolo e nell'Alto Adige l'elemento germanico si organizzava nella prospettiva di una maggiore espansione sul territorio. In tale prospettiva deve, ad esempio, essere interpretata l'impresa monumentale che qualche anno addietro aveva visto protagonista il poeta medievale Walther von der Vogelweide il quale, dopo essere stato fatto oggetto di ampi dibattiti accademici in merito alle sue presunte origini tirolesi, era divenuto il simbolo del Tirolo tedesco e come tale era stato esaltato e glorificato<sup>(20)</sup>. Ideato nel 1874, il monumento venne infine innalzato a Bolzano nel 1889 ad opera dello scultore Heinrich Natter (1844-1892), nato in Val Venosta, ma dal 1875 residente a Vienna. Affermazione nazionale più evidente non avrebbe potuto avere luogo; di fronte ad una tale provocazione difficilmente i Trentini avrebbero rinunciato a far sentire la propria voce a cui fu attribuita subito la forma di un'analogo impresa monumentale di stringente e profondo significato simbolico, rivolta ad esaltare il sommo poeta, padre indiscusso della lingua e della cultura italiane<sup>(21)</sup>.

---

<sup>(18)</sup> Cfr. *In memoria della solenne inaugurazione del Monumento a Dante in Trento addì XI ottobre MDCCCXCVI*, Trento, Zippel, 1896, p. 6. Altre notizie sull'opera in *Il Trentino a Dante Alighieri*, Trento 1896.

<sup>(19)</sup> Cfr. *In memoria della solenne inaugurazione*, cit., p. 10.

<sup>(20)</sup> Christoph H. VON HARTUNGEN, *Monumenti e miti del Tirolo storico tra lealtà dinastica e tentazione nazionalista*, in GARBARI, PASSAMANI (a cura di), *Simboli e miti nazionali*, cit., pp. 234 e ss.

<sup>(21)</sup> Werner TELESKO, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2008, in particolare il capitolo 12, pp. 342-347.



Quest'ultimo intendimento trovò piena esplicazione anche nelle modalità che condussero alla realizzazione del monumento dantesco: poiché il Comitato organizzatore aspirava a collocare l'avvenimento sull'orizzonte nazionale rappresentato dal Regno d'Italia, ci si impegnò a fondo per garantire all'iniziativa il massimo rilievo, affinché tutta la nazione potesse riconoscersi in essa. Nel 1891 a far parte della giuria che avrebbe dovuto indicare il vincitore tra i tanti artisti partecipanti, furono chiamate personalità di spicco della cultura figurativa italiana: al pittore Eleuterio Pagliano (1826-1903) si affiancarono gli scultori Ettore Ferrari (1848-1929) ed Ercole Rosa (1846-1893) nonché l'architetto Luca Beltrami di Milano. Si trattava, come è possibile constatare ad un primo sguardo, di eminenti rappresentanti del *milieu* artistico e politico italiano di matrice risorgimentale che, con la loro sola presenza, avrebbero potuto chiarire gli assunti di quell'impresa monumentale<sup>(22)</sup>. Ettore Ferrari, massone ed esponente di spicco della sinistra repubblicana, era stato l'artefice di importanti complessi monumentali dedicati a Garibaldi e Vittorio Emanuele II a Roma e in altri importanti centri della penisola. Dal canto suo il giovane garibaldino Ercole Rosa, allora appena ventunenne, aveva preso parte a fianco dell'Eroe dei due Mondi alla battaglia di Mentana del 3 novembre 1867. Rientrando successivamente a Roma egli era stato uno dei primi a raccogliere le testimonianze sulla sfortunata spedizione dei fratelli Cairoli consumatasi presso Villa Glori il 23 ottobre precedente. L'impresa, ideata e condotta da Enrico e Giovanni Cairoli nella speranza di espugnare il potere temporale del

---

(22) PASSAMANI, *Il concorso per il monumento al sommo poeta*, cit., pp. 68-73. Il pittore Pagliano era pure stato sodale di Garibaldi e Luciano Manara ed aveva partecipato nel 1848 alle Cinque Giornate di Milano. Tra gli altri interpellati, ma impossibilitati a partecipare, figurava anche Odoardo Tabacchi (1831-1905) che, dopo aver compiuto la propria formazione presso l'Accademia di Brera a Milano, aveva vissuto, grazie ad un pensionato accademico, tra il 1858 e il 1861 a Roma dove aveva concepito *Arnaldo da Brescia*, la statua che, più tardi, gli assicurò onore e fama in ambito risorgimentale. Nella sua forma monumentale l'opera fu portata a compimento per una delle piazze di Brescia nel 1882 dopo aver suscitato aspre polemiche per il suo significato anticlericale in un'Italia unita dove Roma aveva ormai assunto a pieno titolo il suo ruolo di capitale. Negli ambienti risorgimentali della sinistra repubblicana però non era stato possibile dimenticare la fiera opposizione del papa e della Curia romana al compimento dell'unità del Paese durata per un decennio, tra il 1860 e il 1870; per ogni approfondimento sulle vicende del complesso monumentale si veda Costanzo GATTA, *Arnaldo il monumento della discordia*, Brescia, Associazione Arnaldo da Brescia, 2006. Il coinvolgimento nell'impresa trentina avrebbe inoltre dovuto riguardare anche lo scultore Giuseppe Grandi di Milano e l'architetto Giuseppe Sacconi di Roma.

papa sulla città eterna, fu in seguito eternata nel monumento che, inaugurato al Pincio nel 1883, prendeva spunto proprio da un modello in gesso approntato dallo scultore nel 1872 <sup>(23)</sup>.

La scelta stessa di Cesare Zocchi quale assegnatario dell'incarico esecutivo fu dettata da ragioni di opportunità politica più che da motivazioni estetiche: quel che veramente interessava a Ranzi e al Comitato da lui presieduto era soprattutto affidare l'opera ad uno scultore di dichiarato prestigio nazionale che assicurasse i necessari riconoscimenti all'impresa anche sul versante italiano.

Si tratta, a ben vedere, di procedure affini a quelle che riguardarono il triestino *Monumento a Domenico Rossetti* il cui concorso fu espletato proprio negli stessi anni di quello trentino. Commissionato infine ad Augusto Rivalta e Antonio Garella, esso sortì da un concorso in due gradi piuttosto complesso nel suo svolgimento, ma del tutto sintonizzato con gli ambienti patriottici nazionali rappresentati ad esempio, all'interno della commissione giudicatrice, dagli esponenti locali del partito liberale filo-italiano e da uomini come Ettore Ferrari, Giulio Monteverde e in seconda battuta Antonio Dal Zotto, facenti parte del mondo accademico italiano, ma anche dei circoli artistici impegnati a qualche livello nel processo risorgimentale che aveva condotto all'indipendenza e all'unità della penisola. Anche in quel caso, il Comitato promotore si impegnò a far sì che la vicenda acquistasse un rilievo nazionale in Italia per il tramite delle partecipazioni al concorso, sollecitate da contatti diretti e da un bando che venne indirizzato quasi esclusivamente alle istituzioni accademiche italiane. Si voleva, per questa via, assicurare al progetto la migliore riuscita, sotto l'egida protettrice dell'Italia.

Viste le premesse, gli esiti dell'operazione non furono sostanzialmente diversi da quelli perseguiti a Trento: Domenico Rossetti, identificato come il difensore dell'italianità di Trieste, venne celebrato quale simbolo di una popolazione che anelava al ricongiungimento con la madre patria e tale la sua figura era destinata a rimanere nei decenni

---

<sup>(23)</sup> Sulle vicende che accompagnarono l'innalzamento del complesso monumentale si veda BERGGREN, SJÖSTEDT, *L'ombra dei Grandi*, cit., pp. 67-79. Fu il garibaldino Augusto Lorenzini a farsi carico di promuovere con vigore il progetto monumentale all'interno del Consiglio comunale di Roma di cui lui stesso, esponente della sinistra, faceva parte come membro. La scelta del Comitato promotore trentino cadde molto probabilmente su personalità come quelle di Ferrari e Rosa proprio in virtù dei rapporti esistenti con un parte del mondo politico romano, rappresentato in particolare dall'ala estremista e repubblicana della sinistra.

successivi, anche oltre il termine del primo conflitto mondiale per essere in seguito recuperata, nella sua identità, all'immaginario collettivo del nascente nazionalismo fascista <sup>(24)</sup>.

In un momento di "delirio" monumentale come quello che all'epoca coinvolgeva tutti i paesi europei, il capoluogo giuliano occupava un posto di rilievo, inneggiando a quelle personalità che potevano essere proposte quali incarnazioni di una volontà di appartenenza nazionale vagheggiata, benché illusoria, ma che si aspirava a costruire e ad affermare. Un atteggiamento, questo, che Trieste condivideva con il Regno d'Italia, impegnato negli stessi anni a dare forma ad un'inesistente tradizione unitaria per il tramite di uno stuolo di personalità celebrate nel marmo e nel bronzo in centri maggiori e minori della penisola a costituire, insieme ai *patres patriae* Mazzini, Garibaldi e Vittorio Emanuele II, una galleria di "illustri sconosciuti" sui quali, in una capitale come Vienna, si ironizzava senza troppi riguardi <sup>(25)</sup>.

Così, mentre gli irredentisti triestini andavano predisponendo il proprio programma attorno alla statua monumentale di Rossetti, i fedeloni austriacanti si organizzavano per rispondere alla pari con il *Monumento della dedizione di Trieste all'Austria* (Fig. 5), destinato a commemorare l'evento storico che nel 1382 aveva sancito la supremazia della Casa d'Austria sul territorio giuliano. Ricorrendo nel 1882 il quinto centenario dell'avvenimento, alcuni esponenti dell'*élite* mercantile e finanziaria cittadina costituirono un Comitato che si facesse carico di portare a termine l'iniziativa; le diverse fasi di attuazione del progetto a tutt'oggi non sono chiare: se, infatti, un velo di omertà oscurò sin dall'inizio l'intera vicenda, la distruzione del manufatto al termine della prima guerra mondiale ne assicurò il definitivo oblio. Nella sua struttura, l'opera si proponeva di commemorare un fatto storico realmente accaduto nelle forme astratte dell'allegoria; la città di Trieste vi appariva rappresentata da una donna recante sul capo una corona e sul petto lo stemma cittadino con la punta d'alabarda che in atto declamatorio stazionava di fronte

<sup>(24)</sup> *Cronaca locale e fatti vari*, in «Il Piccolo», XX, n. 7136, 24 luglio 1901; l'anonimo articolista in questa sede non si perita di affermare: «Il Rossetti fu uomo che in tempi non lieti impersonò tutte le virtù che potessero ornare un cittadino; ed è la memoria del virtuoso cittadino, del fervido difensore dell'italianità, del galantuomo a tutta prova, che Trieste vuole perpetuare ad esempio dei venturi».

<sup>(25)</sup> *Italienische Monumentomanie*, in «Wiener Bauindustrie-Zeitung», 31 maggio 1888, pp. 425-426. L'articolo, piuttosto sarcastico, metteva in relazione le ingenti spese messe a segno dal governo italiano nel suo programma di politica monumentale con l'inconsistenza delle figure e delle personalità che talvolta esso era finalizzato ad esaltare.



Fig. 5 - Ivan Rendič, *Monumento della dedizione di Trieste all'Austria* (1889), Trieste, già piazza Libertà. Foto d'epoca. Trieste, Archivio Fotografico dei Civici Musei di Storia e Arte.

ad un obelisco, simbolo del potere asburgico adombrato dalla presenza dell'aquila bicipite.

Di fatto, se la figura femminile poteva essere identificata, senza difficoltà, con il capoluogo giuliano, più ardua rimaneva l'interpretazione iconografica del complesso scultoreo che con qualche piccola modifica

avrebbe potuto benissimo essere trasformato in un atto di omaggio di Trieste all'Italia liberatrice. Tale ambiguità figurativa doveva essere ben nota ai contemporanei e rispecchia assai fedelmente la situazione politica ed ideologica che all'epoca agitava le diverse fazioni partitiche cittadine in attesa che gli eventi evolvessero in una direzione o nell'altra. Il monumento che, con una notevole dose di opportunismo, una parte della classe dirigente triestina aveva commissionato allo scultore croato Ivan Rendič, noto per le sue simpatie irredentiste, affinché fosse reso palese l'attaccamento della città alla dinastia regnante, ad un'analisi non superficiale si presentava per quello che realmente era: una vera e propria parodia della storia cittadina e dei suoi rapporti con la Casa d'Austria. Collocato in posizione strategica di fronte all'uscita viaggiatori della stazione ferroviaria, esso doveva avere il compito di ricordare a chiunque giungesse nel centro marittimo il rapporto di riconoscenza che la città tributava al governo asburgico, personificando l'unità della popolazione nella figura femminile che dominava il monumento.

Fatte le debite proporzioni, il complesso scultoreo e le sue allegorie non si differenziavano per concezione da analoghi esempi francesi, austriaci o tedeschi. La donna raffigurante Trieste, in fondo, non era diversa, nella sostanza, dalle tante rappresentazioni della Repubblica in spoglie femminili che nella Francia *post* 1870 vennero assunte a protagoniste di un gran numero di monumenti a raffigurare di volta in volta l'intera nazione francese, la patria e la libertà <sup>(26)</sup>. Nel contesto della duplice monarchia austro-ungarica, del resto, figure allegoriche molto simili erano state evocate a rappresentare la monarchia, la dinastia regnante e la sua storia così come avvenne in tanti monumenti nazionali nella Germania unificata dopo il 1871 <sup>(27)</sup>. In questo senso il manufatto triestino si inseriva in un preciso quadro europeo anche se i suoi significati erano ingannevoli e poco avevano a che vedere con i grandi ideali nazionali che invece erano ben presenti in altre realtà statali. Prestandosi a rebus interpretativi che giocavano su molteplici livelli di significato, il complesso scultoreo manifestava piuttosto specifici richiami al tradizionale autonomismo cittadino in luogo di una sincera devozione dinastica, come sarebbe stato logico aspettarsi.

Al di là dei contenuti e dei messaggi comunicati dall'opera, va sottolineato che per ironia della sorte o per precisa scelta stilistica essa esplicita, dal punto di vista eminentemente formale, il suo richiamarsi a mo-

---

<sup>(26)</sup> AGULHON, *Les statues politiques*, cit., p. 140.

<sup>(27)</sup> KRASA-FLORIAN, *Die Allegorie der Austria*, cit., e LILL, *Monumenti nazionali nella Germania Guglielmina*, cit.

delli italiani rappresentati dal *Monumento ai Caduti di Mentana* di Luigi Belli a Milano (1880) o da quello dedicato alle *Cinque giornate*, sempre nel capoluogo meneghino, ideato da Giuseppe Grandi nel 1880. Le affinità con gli esempi citati appaiono troppo evidenti per essere casuali e denotano la volontà dell'artefice di rintracciare sull'orizzonte italiano i propri punti di riferimento a ribadire convinzioni nazionali e patriottiche che contraddicevano gli scopi stessi per i quali il monumento era sorto. Altro, del resto, non ci si sarebbe potuti aspettare da uno scultore come Ivan Rendič noto tanto per l'interesse sempre manifestato nei confronti della scultura accademica di matrice italiana, quanto per le sue malcelate simpatie irredentiste.

Le battaglie ideologiche combattute per il tramite di tali progetti monumentali non si spensero con l'avvento del Novecento. Esse, anzi, vi trovarono momentaneamente nuova linfa e furono alimentate da fatti ed avvenimenti, che pur avendo avuto luogo in ambito nazionale italiano ed internazionale, giunsero a far sentire i propri effetti in maniera significativa anche nel capoluogo giuliano. Ed è proprio nei primi decenni del secolo che trovarono attuazione programmatica due episodi di grande rilevanza sia sul piano politico che su quello stilistico.

La morte di Giuseppe Verdi, avvenuta alla fine di gennaio del 1901, da subito fu sfruttata in ambito triestino per ricordare al Regno d'Italia che il Risorgimento, di cui il compositore di Busseto era stato l'interprete musicale e il simbolo più alto, non poteva dirsi ancora terminato. La macchina organizzativa del consenso cittadino si mosse alacramente e sin dal mese di marzo successivo fu istituito un comitato promotore a cui venne affidato il compito di dirigere e portare a compimento il progetto di un monumento che insieme alla personalità del musicista ricordasse l'affetto della popolazione per quell'uomo che aveva incarnato con le sue opere i più alti ideali di appartenenza nazionale in Italia, ma soprattutto in quei territori che alla madrepatria potevano guardare solo da oltre confine. L'intento costituiva naturalmente un'opportunità unica per riannodare i rapporti della città giuliana con il mondo artistico italiano onde ribadire, una volta di più, affinità intellettuali e culturali tra i due ambiti.

A gestire l'intera vicenda furono gli esponenti del partito liberal-nazionale che ormai avevano acquisito una larga rappresentanza all'interno del Consiglio municipale e soprattutto potevano contare sull'appoggio delle numerose associazioni cittadine animate da finalità patriottiche quali la Società Filarmonica, il Circolo Artistico, la Società Alpina delle Giulie e la Società Ginnastica. Tale concorso di forze assicurò una veloce raccolta dei fondi necessari a compiere l'impresa che tra i suoi





Fig. 6 - Alessandro Laforêt, *Monumento a Giuseppe Verdi. Inaugurazione* (1906). Trieste, piazza San Giovanni. Foto d'epoca. Trieste, Archivio Fotografico dei Civici Musei di Storia e Arte.

protagonisti vide personalità del calibro di Giuseppe Caprin e Felice Venezian sul versante politico, Leonardo Bistolfi e Antonio Dal Zotto su quello figurativo. I dibattiti che animarono la stampa cittadina durante lo svolgimento del concorso che avrebbe dovuto individuare lo scultore a cui assegnare l'incarico, mettono bene in evidenza il *côté* risorgimentale cui è necessario fare riferimento nell'inquadrare l'avvenimento.

Alessandro Laforêt, che infine risultò il vincitore della competizione, oltre a condividere le rivendicazioni patriottiche di Trieste, poteva esibire all'epoca un *curriculum* professionale che lo aveva condotto ad esporre alle maggiori mostre internazionali tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Rispetto ad altri artisti partecipanti, si era già confrontato con quanto di meglio la scultura mondiale ed europea aveva saputo produrre: aveva infatti partecipato all'esposizione universale di Parigi del 1900, a quella di Saint Louis nel 1902 facendo registrare la sua presenza anche a Berlino, Monaco e Lisbona <sup>(28)</sup>. Non stupisce,

<sup>(28)</sup> *Alessandro Laforêt 1863-1937: uno scultore tra verismo e simbolismo*, Milano, Nexo, 2009.





Fig. 7 - Alessandro Laforêt, *Monumento a Giuseppe Verdi* (1906). Trieste, piazza San Giovanni.

dunque, che nel proporre la propria idea per il monumento triestino egli avesse in mente illustri esempi francesi ai quali deve essere ricondotto l'asciutto realismo del ritratto di Verdi, raffigurato seduto in poltrona, in un momento di massima concentrazione creativa (Figg. 6-7). La novità dell'opera, però, non constava tanto nell'atteggiamento della statua, ma in quel suo essere parte integrante del basamento che evocando una seduta, avvolgeva il protagonista in un abbraccio marmoreo che, senza soluzione di continuità, univa il simulacro di Verdi al suo piedistallo. Quest'ultimo, che oggi appare più alto di quanto non fosse in origine, poiché nella sua ricostruzione del 1926 il dado che lo sorreg-

ge non fu sotterrato, ma sovrapposto ad un blocco di cemento, si presenta nel complesso di dimensioni assai ridotte contribuendo a generare l'impressione che Giuseppe Verdi non appartenga alla sfera astratta dell'ideale, ma allo spazio reale del pubblico al quale si rivolge. Si tratta di una concezione monumentale del tutto moderna che, ponendo Trieste a colloquio con le correnti figurative più aggiornate del versante artistico italiano, di lì a qualche anno sarebbe entrata decisamente in contrasto con le soluzioni formali del *Monumento all'imperatrice Elisabetta d'Austria* (Fig. 8), inaugurato nel 1912, sempre in piazza della Stazione.



Fig. 8 - Franz Seifert, *Monumento all'imperatrice Elisabetta d'Austria* (1912). Trieste, piazza Libertà. Ricostruzione del 1997.

Eseguito da Franz Seifert, il complesso scultoreo rappresentava il debito di affetto e riconoscenza che i triestini sentivano di dover manifestare ad una sovrana molto amata per la sua triste e sfortunata esistenza tra tutti i popoli della duplice monarchia, al di là di ogni appartenenza etnica e nazionale. A differenza del monumento verdiano, però, esso palesa una struttura compositiva niente affatto moderna e ancora imperniata su forti significati simbolici che apparivano all'epoca ampiamente superati a livello europeo. Legata per modalità di realizzazione e

per evidenza stilistica alla tradizione accademica viennese più trita e rimasticata, l'opera, pur esteticamente apprezzabile, rappresenta anche per Trieste una sorta di involuzione passatista e una battuta d'arresto significativa nella politica monumentale fino ad allora condotta dall'amministrazione municipale. I tempi, infatti, erano mutati e l'irredentismo di matrice ottocentesca che aveva puntato tutto sul sentimento di appartenenza etnica cementato da fattori eminentemente culturali aveva lasciato lentamente il posto ad un nazionalismo patriottardo combattivo e pugnace che alle più o meno caute rivendicazioni diplomatiche e politiche opponeva l'azione forte e risolutoria di un guerresco bagno di sangue. La concezione nazionale "romantica" che andava ad investire i territori della Venezia Giulia – espressione coniata in tempi non sospetti dal glottologo goriziano Graziadio Isaia Ascoli nel 1863 – di cui Trieste faceva parte a pieno titolo, si dimostrava ormai insufficiente a rendere ragione di una unione politica al servizio della volontà di potenza dell'Italia in corsa per soddisfare i propri desideri imperialisti. In nome del trionfante nazionalismo italiano, insomma, Trieste "porta orientale" aperta sulla penisola balcanica non poteva più esimersi dall'offrire il proprio contributo ad una penetrazione territoriale verso l'Istria e la Dalmazia, regioni tradizionalmente italiane poiché sottoposte sino alla fine del Settecento al dominio veneziano. Attraverso di esse più semplice ed immediata si sarebbe presentata l'espansione dell'Italia verso le aree interne dove sloveni, croati e serbi, i cosiddetti "popoli senza storia", andavano ormai palesando analoghe intenzioni nazionaliste che ne facevano dei pericolosi nemici e concorrenti nell'ambito di un progetto colonialista che per l'Italia avrebbe potuto riguardare una parte del Mediterraneo orientale.

Il futuro di Trieste, in buona sostanza, non poteva più rimanere affidato agli oziosi dibattiti ideologici del passato intorno ad altrettanto oziose questioni monumentali, esso doveva semmai essere proiettato sull'orizzonte internazionale dove andavano addensandosi le nubi dell'imminente catastrofe che avrebbe radicalmente mutato anche i destini nazionali della città giuliana.

