

*I due volti di Daniele Manin.
Icona repubblicana in Francia e celebrità monarchica in Italia*

1. Nella seconda metà dell'Ottocento, la lettura incrociata e comparata sia dell'iconografia che delle rappresentazioni mediatiche di Daniele Manin, l'avvocato-patriota diventato presidente della Repubblica di Venezia nel 1848-1849 e morto in esilio a Parigi nel 1857, rivela al di qua e al di là delle Alpi due immagini radicalmente opposte del personaggio a partire dalla valorizzazione di periodi differenti della sua vita politica: la condotta rivoluzionaria e di governo a Venezia o l'azione patriottica a favore dell'unificazione italiana sotto la dinastia di Savoia durante gli ultimi anni dell'esilio (1854-1857). In Francia, il riferimento quasi esclusivo – eccetto il periodo dell'alleanza franco-piemontese e della guerra contro l'Austria nel 1859 – all'esperienza democratica del Quarantotto veneziano trasforma Manin in un'icona repubblicana universale e atemporale. In Italia, prima la condanna progressiva della sua opera politica da parte dei repubblicani unitari e finanche federalisti, poi il riferimento dominante al suo ruolo riconosciuto di leader del partito nazionale in esilio trasfigura l'ex-dittatore in una celebrità monarchica ispirata e devota.

La costruzione e la circolazione di queste figurazioni attingono pienamente agli strumenti inventati o rinnovati dalla grande trasformazione mediatica che attraversa l'Europa nella prima metà dell'Ottocento (incisioni, litografie, stampa periodica di massa a prezzi popolari grazie alle inserzioni pubblicitarie, riviste e libri illustrati, dizionari, enciclopedie e gallerie biografiche pubblicate a fascicoli, dagherrotipia, calotipia, fotografia)¹. Questi nuovi media si caratterizzano per l'ampio (e inedito) spazio dedicato alle vicende dell'attualità (in particolare politica), per la drammatizzazione delle narrative (secondo gli stilemi della pubblicistica popolare e dei *feuilletons*) e per l'attenzione verso le grandi personalità del tempo (i *contemporains célèbres*), configurando l'affermarsi precoce di una dinamica di *peopolisation* e di una sorta di *celebrity system* basato sul ricorso rilevante a immagini dalla circolazione agile e rapida². Si pensi al mercato di caricature e ritratti – anche funerari – lito- e fotografici o alla moda delle *cartes-de-visite* in voga dalla metà degli anni cinquanta dell'Ottocento (fotografie applicate su cartoncino dalle dimensioni di un biglietto da visita – 6 x 10 cm – e riproducibili a basso costo)³. L'avvento di questo autentico nuovo regime mediatico permette altresì di democratizzare, moltiplicando le opportunità di ricezione sociale, le forme e i luoghi più classici (o più elitari) della comunicazione visuale, quali da un lato la pittura, le medaglistica e i monumenti, dall'altro le mostre d'arte, le collezioni

¹ PIERRE SORLIN, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica* (1997), Torino, Einaudi, 2001; MARIE-ÈVE THÉRENTY, Alain Vaillant, 1836. *L'An 1 de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001; MARIE-ÈVE THÉRENTY, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

² DIANA COOPER-RICHET et JEAN-YVES MOLLIÉ, *Le roman populaire du XIX^e siècle: à l'origine des rituels de participation et d'identification*, in *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, sous la direction de Philippe Le Guern, Rennes, PUR, 2002, pp. 53-65; CHRISTIAN DELPORTE, *Quand la peopolisation des hommes politiques a-t-elle commencé? Le cas français*, in *Peopolisation et politique*, dossier coordonné par Jamil Dakhli et Marie Lherault, «Le Temps des Médias», 10/2008, pp. 27-52.

³ ELISABETH ANNE MCCAULEY, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994; EADEM, A. A. E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

private e il teatro⁴.

Attraverso un *corpus* plurale di fonti iconografiche e a stampa, il mio *paper* si propone in primo luogo di esplorare le dinamiche e i caratteri di questo processo di mediatizzazione e di *peopolisation* del doppio volto di Manin (icona repubblicana francesizzata e celebrità monarchica italiana). In secondo luogo, intende evidenziare le tensioni di questo processo – al contempo di appropriazione da parte dell’immaginario francese e di riscoperta da parte dell’immaginario italiano – puntando i fuochi analitici su un episodio rivelatore come quello del monumento franco-italiano inaugurato a Torino il 22 marzo 1861.

2. Manin è il patriota italiano del Risorgimento più popolare in Francia dopo Garibaldi, di cui è considerato come una sorta di *alter ego* e di precursore, sia dal punto di vista delle sventure pubbliche e private che del *ralliement* alla monarchia sabauda da posizioni democratiche⁵. Questa fortuna di Manin, che attraversa le famiglie politiche, deriva inizialmente dall’ammirazione universale di cui gode al di là delle Alpi l’esperienza quarantottesca e democratizzata dell’antica Repubblica di Venezia, rappresentata da un lato come la «bonne République», erede dello spirito consensuale della rivoluzione del Febbraio 1848 e dunque opposta alla «mauvaise République» di Mazzini proclamata a Roma nel febbraio 1849 dopo la fuga di Pio IX, dall’altro lato il simbolo autentico della «glorieuse défaite» della rivoluzione italiana del 1848 a seguito della lunga resistenza opposta all’assedio austriaco che si prolunga fino alla fine di agosto 1849⁶. La scelta di Parigi come luogo di esilio, malgrado la delusione per il mancato intervento militare della Francia in favore della sua «piccola patria», contribuisce al successo della figura di Manin presso l’opinione pubblica transalpina, facilitata a partire dall’autunno 1848 tanto dal *business* transnazionale della stampe a buon mercato – in cui la Compagnia commerciale di Adolphe Goupil con sede a Parigi, Londra e New York gioca un ruolo di primo piano – quanto dal giornale più moderno del tempo, la «Presse» d’Émile de Girardin, che comprende il potenziale mediatico del personaggio e racconta attraverso i codici del romanzo popolare le sue avventure politiche e familiari sia nel *feuilleton* e nella colonne dedicate ai fatti di cronaca (*fait divers*) sia nelle pagine dedicate alla politica internazionale prima e dopo la caduta della Repubblica di Venezia (ppt 2 e ppt 3)⁷.

Fin da prima del suo arrivo in Francia, poi durante gli anni di proscrizione e fino alla sua morte, per l’immaginario collettivo transalpino plasmato dai vecchi e dai nuovi media, che utilizzano ormai massicciamente le immagini sintetiche e analogiche, Manin diventa (ed è percepito come) colui che il linguaggio dell’antico regime mediatico avrebbe qualificato semplicemente come «un homme illustre», mentre quello della nuova era mediatica chiama

⁴ STEPHEN BANN, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2001; PETER BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2007, p. 170.

⁵ FÉLIX MORNAND, *Garibaldi*, Paris, Faure, 1866; ÉMILE OLLIVIER, *Le 19 janvier. Compte-rendu aux électeurs de la 3^e circonscription de la Seine*, Paris, Lacroix-Verboeckhoven, 1869. Cfr. LUCY RIAL, *Garibaldi. L’invenzione di un eroe*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

⁶ GIAN LUCA FRUCI, *La bonne et la mauvaise République. Regards croisés entre Paris, Rome et Venise en 1849*, in corso di pubblicazione in *Constitutions, Républiques, Mémoires: 1849 entre Rome et la France*, sous la direction de Laurent Reverso, Paris, L’Harmattan, 2011.

⁷ PIERRE-LIN RENIÉ, *Goupil & CIE. French art publishers and art dealers*, dans *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, A-I, John Hannavy editor, New York-London, Routledge, 2008, pp. 601-604; M. LAURA LEPSKY MUELLER, *La famiglia di Daniele Manin*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2005, pp. 201-202.

«un contemporain célèbre», «une grande figure contemporaine», «un grand homme du jour» oppure – con uno slittamento dall’aggettivo al sostantivo che riflette perfettamente la rivoluzione dei circuiti comunicativi in atto – «une illustration»⁸. In breve, una personalità pubblica paradigmatica, ma anche produttrice di grandi emozioni, quasi unanimemente amata e apprezzata, al contempo familiare e inaccessibile, popolare e sconosciuta, e dunque continuamente oggetto di «légitime curiosité» e protagonista della «communication rapide» di un secolo in cui «la connaissance des hommes et des faits contemporains, intéressante à toutes les époques, devient, au milieu de la vie moderne, un véritable besoin»⁹, secondo quanto scrive fin dal 1854 Gustave Vapereau presentando il programma di un’impresa editoriale fortunata ed esemplare come il *Dictionnaire Universel des Contemporains*. Un’opera questa, che continuamente ripubblicata e aggiornata fino agli anni Novanta dell’Ottocento, attualizza e rinnova il genere enciclopedico-biografico, contribuendo alla definizione e al successo della categoria di celebrità nell’immaginario europeo della seconda metà del XIX secolo¹⁰.

In Francia, l’esule-presidente diventa soggetto e oggetto di culto e di venerazione, oltre che di curiosità spasmodica. Ministri ed ex-ministri, diplomatici, deputati, giornalisti, scrittori e scrittrici, esuli, artisti, intellettuali, animatrici e frequentatori di salotti politici e culturali, ma anche semplici militanti politici popolari e un grande numero di curiosi, di studenti, di giovani di entrambi i sessi e finanche di bambini, si disputano un incontro, una visita, un gesto di saluto, un invito, una stretta di mano, un colloquio con Manin, il simbolo vivente dell’Italia risorta del 1848-1849¹¹. L’esule-presidente è visto tanto come il capo di una rivoluzione democratica considerata esemplare e pura, quanto come un modello paradigmatico di politico e di uomo di stato, contrapposto sia a Mazzini, largamente rappresentato in Francia come un tirannicida e un cospiratore fautore del pugnale e dell’insurrezione, sia al principe-presidente Luigi Napoleone, traditore dell’assemblea eletta a suffragio universale e dell’autentica sovranità popolare agli occhi dell’opposizione liberale e repubblicana transalpina¹². In breve, dalla Seconda alla Terza Repubblica, passando per il Secondo Impero, la figura del «Manin francese» è, in primo luogo, quella di un repubblicano antico e moderno, che sa unire le virtù pubbliche alle virtù private e che si è allineato alla monarchia per un atto di dedizione patriottica in nome dell’unità conservando i suoi principi politici nel quadro di ciò che Émile Ollivier, l’ex-repubblicano bonapartista teorico

⁸ PHILIPPE HAMON, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 12; SÉGOLÈNE LE MEN, *Les grands hommes du jour illustrés par la caricature: l'exemple du Panthéon charivarique de Benjamin Roubaud*, in *Le culte des grands hommes 1750-1850*, sous la direction de Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2009, pp. 469-503.

⁹ GUSTAVE VAPEREAU, *Préface*, in *Dictionnaire Universel des Contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, Paris, Hachette, 1858, pp. I-II.

¹⁰ JEAN-YVES MOLLIER, *Bibliothèques de Babel: collections, dictionnaires et encyclopédies*, in IDEM, *La lecture et ses publics à l’époque contemporaine. Essais d’histoire culturelle*, Paris, PUF, 2001, pp. 115-125.

¹¹ GIAN LUCA FRUCI, «Un contemporain célèbre». *Ritratti e immagini di Manin in Francia fra rivoluzione ed esilio*, dans *Fuori d’Italia. Manin e l’esilio*, a cura di Michele Gottardi, Venezia, Ateneo Veneto, 2009, pp. 129-140.

¹² PIETRO FINELLI e GIAN LUCA FRUCI, «Que votre révolution soit vierge». *Il momento risorgimentale nel discorso politico francese (1796-1870)*, in *Il Risorgimento*, «Annali 22», a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 769-772.

dell'Impero liberale, definisce «le connubio démocratique»¹³. In secondo luogo, l'ex-dittatore veneziano è rappresentato come un eroe borghese, che prima, catapultato all'improvviso dal suo studio di avvocato al potere, guida con saggezza la sua «piccola patria» in rivoluzione e poi, perso il potere, proscritto, povero e costretto a dare lezioni di italiano per vivere, è capace di reagire stoicamente alle sventure della sua «famille martyre», simmetriche a quelle di Venezia «cité martyre» (la moglie Teresa muore di colera a Marsiglia nell'ottobre 1849; Emilia, la giovanissima figlia malata di epilessia, si spegne all'inizio del 1854 a Parigi). «Grand homme infortuné, quel sort que celui de sa famille et de sa patrie! Cité martyre! – Famille martyre!»¹⁴ esclama lo storico Henri Martin di fronte al monumento franco-italiano inaugurato a Torino il 22 marzo 1861. Il dramma teatrale *Daniel Manin* di Frédéric Dharmenon et Charles de Lorbac messo in scena nel marzo 1872 con grande successo al Théâtre du Châtelet consacra precisamente al «martirio» di Venezia i suoi primi quattro atti, mentre dedica l'ultimo atto al «martirio» della famiglia e alla morte dell'esule-presidente¹⁵.

Dopo la morte di Emilia e in concomitanza con il suo rientro sulla scena politica europea, Manin si dedica con grande impegno alla cura della sua immagine pubblica e si affida sia a pittori di valore che a fotografi alla moda, che fissano la matrice di una serie di figurazioni pubbliche che fanno di lui un'autentica icona repubblicana fino all'inizio del XX secolo. L'esule-presidente sperimenta le forme più classiche e i profili più innovativi di quella che i francesi del tempo chiamano *portraituromanie*. Fra le principali raffigurazioni, al 1855 risalgono sia il *Portrait de M. Manin* di Léon Belly che riporta un grande successo all'*Exposition des Beaux-Arts*, organizzata nel contesto storico della gigantesca *Exposition Universelle* di Parigi (ppt 4), sia il quadro a olio di Ary Scheffer, che raggiunge il grande pubblico sia attraverso i periodici illustrati sia tramite le stampe fotografiche di riproduzione (ppt 5 e ppt 6).

Manin si concede ripetutamente e di buon grado anche alla moda del ritratto fotografico che esplode proprio negli anni Cinquanta, frequentando da un lato gli *ateliers* degli artisti introspettivi (precisamente Adrien Tournachon, che contende fino al 1857, anche giudiziariamente, l'uso dell'appellativo e della firma *Nadar* a suo fratello Félix), dall'altro le *boutiques* degli specialisti della *carte-de-visite* alla Disdéri (ppt 7 e ppt 8). In particolare, attraverso la *carte-de-visite*, riproducibile rapidamente e a costi contenuti prima in decine e poi centinaia di esemplari, l'esule-presidente entra direttamente nelle tasche e nei portafogli (oltre che negli album) dei suoi amici e dei suoi ammiratori, diventando oggetto privilegiato e soggetto attivo di un costume e di un mercato che contemporaneamente creano, plasmano e soddisfano la domanda sociale di collezionare (e imitare) i ritratti fotografici delle celebrità politiche, artistiche e letterarie¹⁶. Forse più di quanto immaginato al momento stessa della scelta (politica e culturale) della Francia come terra d'asilo, l'esilio parigino si rivela quindi un continuo laboratorio di opportunità e strumenti comunicativi per Manin, che in quanto protagonista della rivoluzione politica di metà Ottocento si trova a essere beneficiario e

¹³ ÉMILE OLLIVIER, *L'Empire libéral. Études, récits, souvenirs*, tome III, *Napoléon III*, Paris, Garnier, 1898, p. 442. Cfr. XAVIER TABET, *Daniele Manin e la storiografia repubblicana francese: un «ambasciatore dell'esilio»*, in *Fuori d'Italia*, cit., pp. 85-110.

¹⁴ *Discorsi italiani e francesi pronunciati nella inaugurazione del monumento a Daniele Manin sul giardino pubblico di Torino e raccolti a cura del Municipio*, Torino, Eredi Botta, 1861, p. 33.

¹⁵ FRÉDÉRIC DHARMENON et CHARLES DE LORBAC, *Daniel Manin, drame en 5 actes et 8 tableaux*, Paris, Tresse, 1872.

¹⁶ FRUCI, «*Un contemporain célèbre*», cit., pp. 146-151 e pp. 246-249.

propulsore insieme della contemporanea rivoluzione tecnologica e industriale della produzione e del consumo iconografici, trasformandosi rapidamente (e precocemente) da eroe-martire della causa nazionale italiana in *star* del firmamento politico-mediatico europeo¹⁷.

3. In Italia, soprattutto dopo la sua morte e la guerra del 1859 contro l'Austria, Manin conosce un processo analogo di mediatizzazione, ma soltanto nell'ambito dell'universo liberale a causa di una sorta di rapido «esilio interno» cui è condannato dalla sinistra repubblicana, sia mazziniana che federalista (ad eccezione di Giuseppe Ferrari), per la quale il leader veneziano diventa progressivamente dopo il 1850 – anno di pubblicazione nei cattaneani *Documenti della Guerra Santa d'Italia* di un *pamphlet* del futuro scapigliato Giuseppe Rovani che rappresenta un autentico atto di accusa contro la sua condotta politica nel 1848-1849 – uno straniero poco o mal conosciuto¹⁸. Nel 1880, ad esempio, una stampa pubblicata in una serie di ritratti politici legata al «giornale democratico» radicale milanese «Il Gazzettino Rosa», sbaglia sia la data di nascita che quella di morte di Manin, scrivendo «1805-1856» anziché «1804-1857» (ppt 9), proprio mentre in Francia nello stesso anno la Terza Repubblica gli consacra ufficialmente una strada nel XIX *arrondissement* insieme a grandi eroi della coeva «internazionale liberale» come il greco Marcos Bòtzaris e il sudamericano Simon Bolivar, che la poesia e la letteratura transalpina accostano peraltro di continuo alla figura di Manin¹⁹.

Al contrario, in Italia Manin è trasformato in un'illustrazione nazional-patriottica, celebrato come il precursore dell'alleanza politico-militare con la Francia e presentato come una sorta di «Mazzini monarchico», profeta *a posteriori* sia dell'unificazione della penisola che della pacificazione dei «grandi partiti» del Risorgimento. Nell'Italia liberale, il passato repubblicano di Manin è progressivamente dimenticato se non sistematicamente cancellato in maniera analoga e simmetrica a quel che avviene durante la Terza Repubblica per i suoi ultimi anni consacrati alla causa del partito nazionale sotto l'egida monarchica²⁰. Nella stampa e nell'iconografia ufficiale, il nome di Manin non è mai accostato – contrariamente a quel che avviene Oltralpe – al titolo di Presidente della Repubblica di Venezia. Il discorso pubblico dominante ricorre a una lunga serie di appellativi differenti quali «dittatore», «presidente del governo provvisorio», «presidente dittatore del governo provvisorio» (ppt 10), «grande cittadino d'Italia» oppure a forme esclusivamente patriottiche come «validissimo propugnatore della nazionale unità» (ppt 11)²¹.

¹⁷ JEAN-PIERRE ALBERT, *Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux*, in *La fabrique des héros*, sous la direction de Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, pp. 11-32.

¹⁸ GIUSEPPE VITTORIO ROVANI, *Di Daniele Manin, presidente e dittatore della repubblica di Venezia. Memoria storica*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1850.

¹⁹ JULES VERNE, *Ventimila leghe sotto i mari* (1871), Torino, Einaudi, 2005, pp. 228-230; VICTOR HUGO, *L'Année terrible* (1872), in *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, vol. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 284.

²⁰ *Les Républicains. Daniel Manin*, Paris, Pichon et Cie, 1872; *Manin (Daniel)*, in *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* par Pierre Larousse, vol. X, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1873, pp. 1080-1082; *Daniel Manin*, in FRANCIS ENNE et ONESIME MONPROFIT, *Le Panthéon Républicain*, Paris, Fayard, 1874, pp. 66-70.

²¹ GIUSEPPE VOLLO, *Daniele Manin*, Torino, Unione Tipografica-Editrice, 1860. Cfr. EVA CECCHINATO, *La rivoluzione restaurata. Il 1848-1849 a Venezia fra memoria e oblio*, Padova, Il Grafo, 2003, pp. 81-156.

Allo stesso modo, le numerose opere di *fiction*, teatrali o in prosa, dedicate alla Venezia rivoluzionaria del 1848, declinano questa esperienza politica in chiave esclusivamente nazional-patriottica, seguendo i codici narrativi tipici del canone risorgimentale riplasmati su Manin e sulla sua famiglia (allargata), che assurgono a esempio paradigmatico di sacrificio celebrato in nome dell'Italia²². La *pièce* in tre atti di Luigi Gualtieri pubblicata a Milano nel 1862 e intitolata significativamente *Daniele Manin ossia Venezia nel 1848* si svolge per due terzi sulla laguna e per un terzo a Parigi come il successivo dramma francese del 1872, ma si articola su dialoghi più che su scene di azione e di massa. Il primo atto culmina nell'arresto di Manin, che Adolfina, la figlia (ungherese) del governatore conte Zicki (innamorata di Alessandro Zanetti, nipote di Manin che muore nella difesa di Marghera) cerca di scongiurare avvertendo l'avvocato-patriota e invitandolo a fuggire. Nel secondo atto, si assiste a un duro confronto fra padre e figlia, concluso tuttavia con il padre che dà ragione ad Adolfina e seguito – dopo un ulteriore colloquio con l'agente inglese lord Kinglande – dalla liberazione di Manin e di tutti i prigionieri come atto politico e non come semplice gesto umanitario per evitare spargimenti di sangue. Il terzo atto ha per teatro Parigi, dove Manin, stanco e ammalato, vive con il figlio Giorgio e con il servitore Beppe in una povera casa. Qui, prima di morire, l'esule-presidente incontra Kinglande, diventato suo agente in Italia, che lo ragguaglia, rasserenandolo, sui risultati positivi della sua opera di convincimento presso repubblicani e costituzionali circa la bontà della scelta del partito nazionale. Poi parla con Adolfina (esule a Londra e giunta appositamente a Parigi per rivederlo un'ultima volta), benedicendola come un padre e ricordandole che le ultime parole di Alessandro sono state per lei. Alla fine dell'incontro, Manin si sente male e muore al cospetto di Giorgio (al quale è fatto giurare di continuare l'opera paterna con tutte le sue forze), di Adolfina e di Beppe. Secondo una chiusa assunta poi anche dal dramma francese di Dharmenon e di de Lorbac, la *pièce* si conclude con la messa in scena allegorica della liberazione della città lagunare, prefigurata dall'esule in un'ultima visione e compiuta dal suo *alter ego* Garibaldi, cui il meccanismo teatrale assegna il compito, al contempo politico-militare e simbolico, di accompagnare una donna che impersona Venezia all'incontro con l'Italia:

Manin... Una densa nebbia mi sta dinnanzi agli occhi... non vi vedo...ma vi sento presso di me... quanta gente in veste di lutto... son tutti i miei amici, i miei fratelli di sventura... Voi avete giurato di essere tutti uniti e concordi... Dio salverà l'Italia... Dio le darà un capo forte fra i forti. (*Camminando con energia*) E cento città, cento provincie divise d'interesse, di pensiero e di linguaggio acclameranno questo sol capo che gettando la spada della vittoria (qui acquista una forza convulsiva; sostenuto da Beppe) nell'infame bilancia ove si pesano i nostri destini, ci riscatterà dalla schiavitù. I vecchi troni che si dicono forti per la grazia di Dio... per la grazia di Dio... crolleranno... e l'uomo riconoscerà la divina legge della sovranità dei popoli... e l'Italia sarà una. (*Frattanto le nuvole si alzano, e dietro ad esse si scorge l'Italia in piedi sopra un tempietto colla testa incoronata di torri, la lorica al petto, e lo stendardo in mano. Intorno ad essa si vedono sei giovinette vestite di bianco inghirlandate di fiori in poetica attitudine colle bandiere. Tutto il fondo è illuminato da una luce rosea*). Eccola! Vedi le belle provincie che la fanno corona! Lombardia, Sicilia, Piemonte, Partenope, Emilia... E Venezia? La mia terra? Ove sei, Venezia? Tu sola non sei fatta degna dell'amplesso... della gran madre ... italiana! (*Tuona il cannone*) L'udite?... questo è il segno di battaglia... La lotta non è ancora finita. (*Comincia di dentro il suono della marcia detta Garibaldina, in lontananza*). Suono di vittoria! Hanno vinto! Venezia è libera finalmente (Comparisce un guerriero che deve rappresentare Garibaldi traendo per mano una donna vestita di bruno, la quale corre verso l'Italia, e forma gruppo colle città sorelle)²³.

²² ALBERTO MARIO BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

²³ LUIGI GUALTIERI, *Daniele Manin ossia Venezia nel 1848. Dramma storico in tre atti*, Milano, Francesco Sanvito editore, 1862, pp. 57-58.

Con la morte in esilio di Manin, avvenuta dopo un ultimo colloquio con il figlio Giorgio e istoriata da una litografia tratta dai ritratti funerari fotografici e pittorici rispettivamente di Adrien Tournachon e di Ary Scheffer, si chiude anche un fortunato «racconto illustrato» intitolato *Venezia negli anni 1848-49* e pubblicato a Milano nel 1865 da uno specialista del genere come l'esule Eugenio Guazzo, già cimentatosi nel 1862 con successo in un'analogo opera di fantasia dedicata alla rivoluzione antiborbonica e filo-garibaldina di Palermo del 1860²⁴. Il segreto della riuscita di queste imprese editoriali è sintetizzato nell'*Avvertenza*, in cui l'autore spiega l'intreccio di *fiction* e realtà che i suoi volumi programmaticamente propongono per catturare (e moltiplicare) l'interesse dei lettori:

La parte diremmo storico-politica del presente racconto nella sostanza è vera e fu attinta a fonti sicure quanto lo permettevano e la qualità di avvenimenti troppo vicini di tempo e il conflitto delle opinioni e degli spiriti. A procacciare varietà e tener desta l'attenzione di chi legge, fu introdotta la parte ideale; dove si pose studio a non offendere le leggi della verisimiglianza vuoi ne' caratteri delle persone, vuoi nelle azioni loro. Però anche sotto questo riguardo alcuni degli autori, che ponno credersi di mera invenzione, sono reali, e veri pur sono taluni fatti nel racconto ad essi attribuiti; salvo che e negli uni e negli altri parve lecito all'autore usar alquanto di quella libertà di tinte ch'è consentita ne' lavori ov'entra la fantasia²⁵.

Manin è il principale attore storico del *plot* oltre che il protagonista indiscusso delle immagini che, lungi dall'avere una mera funzione decorativa, costituiscono una parte integrante del flusso narrativo. Una delle principali serie iconografiche del libro si articola in tre sequenze di forte impatto emotivo. La prima ritrae, come in un quadro coevo di Ermolao Paoletti, l'arresto in casa di Manin che, strappato alla famiglia affranta (Giorgio piange, Emilia prova a consolare Teresa disperata), segue stoicamente i gendarmi in nome del suo ideale di «agitazione legale», mentre sopra il divano – segno del destino prossimo che lo attende – campeggia un ritratto dell'ultimo doge Ludovico Manin. La seconda presenta la scena in cui l'avvocato-patriota, portato in trionfo sulla porta della cella divelta dal popolo al momento della sua liberazione, proclama la nuova repubblica di Venezia in piazza San Marco davanti a una folla festante di ogni età, genere e stato sociale (ppt 12). La terza, esemplificativa del tono sabaudista di tutta l'opera, raffigura Manin che parla all'inizio di luglio 1848 all'Assemblea dei Rappresentanti per dissuaderla dal deliberare la dedizione al Regno di Sardegna, mentre in sottofondo si odono voci favorevoli, che da lì a poco trionfano e si traducono nel voto per la fusione e in acclamazioni per Pietro Paleocapa, leader del partito filo-piemontese.

In alcuni ritratti, l'assimilazione monarchico-moderata di Manin passa anche attraverso un'iconografia inventata che ne esalta la (presunta) somiglianza fisica con il conte Camillo Benso di Cavour, *deus ex machina* della soluzione sardo-piemontese del Risorgimento, primo presidente del Consiglio del Regno costituzionale d'Italia e campione della cultura politica liberale per gli orleanisti in transizione dal Secondo Impero alla Terza Repubblica²⁶. Fin dagli anni Cinquanta e Sessanta, nelle stampe e nei dipinti i piccoli occhiali tipici dell'epoca, e caratteristici delle personalità di Manin e di Cavour (e, per esempio, in Francia,

²⁴ EUGENIO GUAZZO, *Francesco Riso. Episodio della rivoluzione nel 1860*, Milano, Francesco Sanvito editore, 1862.

²⁵ EUGENIO GUAZZO, *Venezia negli anni 1848-49. Racconto illustrato*, Milano, Fratelli Borroni, 1865, p. 7.

²⁶ ANGELO MORABITO, *La mémoire de Cavour dans la culture politique française de sa mort (1861) à la fin du XIX^e siècle*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 120/1, 2008, pp. 235-257.

di Adolphe Thiers), diventano il dettaglio visuale intorno al quale si costruisce, facendo ingrassare considerevolmente l'ex-presidente veneziano, un'icona *double-face*. Lo scopo di quest'operazione politico-iconografica è di mostrare efficacemente l'intercambiabilità dei due uomini di stato, lasciando alle didascalie, al paesaggio o all'immaginazione il compito di suggerire quando si tratta di Manin che interpreta Cavour o viceversa Cavour che recita Manin (ppt 13, ppt 14, ppt 15).

4. Il duplice processo – d'appropriazione (repubblicana) per l'immaginario francese, di riscoperta (monarchica) per l'immaginario italiano – che investe Manin si rivela in modo incisivo ed esemplare tanto nell'episodio del monumento franco-italiano consacrato alla memoria dell'ex-presidente dopo la sua morte quanto nelle forme della comunicazione mediatica dell'evento dell'inaugurazione che ha luogo a Torino nel 1861. Dal settembre 1857, gli amici e gli ammiratori francesi di Manin lanciano la campagna pubblica di sottoscrizione sui principali giornali dell'opposizione liberale e repubblicana del Secondo Impero («La Presse», «Le Siècle», «Le Courier de Paris»). Benché disponga di più di 13.000 franchi provenienti da circa 25.000 adesioni, la commissione francese presieduta dall'amico di famiglia Oscar Planat de la Faye accetta la richiesta del figlio Giorgio che domanda di collocare la scultura, affidata al maestro radicale ticinese Vincenzo Vela, sulla terra libera d'Italia. E tuttavia, i rapporti fra la commissione francese, composta di oppositori repubblicani al regime imperiale di Napoleone III, e la commissione italiana, che riunisce gli amici di Manin ormai allineati alla casa di Savoia, non sono facili, in particolare per la questione della scelta dell'iscrizione da vergare sul monumento. La commissione francese propone un'iscrizione breve, ma incisiva, che focalizza l'attenzione sull'esperienza della Repubblica di Venezia del 1848-1849: «Daniele Manin Presidente della Repubblica Veneta. Nato a Venezia il 13 maggio 1804. Morto a Parigi il 22 settembre 1857». Mentre la commissione italiana privilegia il periodo dell'esilio e quando si riferisce al 1848 lo fa senza mai pronunciare la parola repubblica e insistendo sulla parola neutra «dittatore», funzione ricoperta da Manin, dal punto di vista storico e giuridico, soltanto a partire dall'aprile 1849²⁷.

Di conseguenza, la commissione italiana mette in evidenza le «virtù profetiche» del fondatore della Società Nazionale e impone la seguente epigrafe:

A Daniele Manin veneziano
Che dittatore in patria
Meglio che dittatore nell'esilio
Premeditò l'Italia futura
Italiani e Francesi
Nell'anno MDCCCLXI
Eressero

Più in generale, la cerimonia ufficiale di inaugurazione e il monumento in quanto tale costituiscono un formidabile esempio di progetto acrobatico, ma ambizioso, dei liberali di appropriarsi della figura eroica di Manin quarantottardo, celando la sua azione rivoluzionaria e la sua appartenenza repubblicana. Questo scopo è perseguito esaltando la sua decisione

²⁷ ADOLFO BERNARDELLO, *Vite spezzate e contrasti ideali. Esuli veneziani negli stati italiani ed europei (1849-1859)*, in «Società e Storia», 120/2008, pp. 274-275.

patriottica del luglio 1848 di appoggiare, nonostante la sua conclamata fede politica repubblicana, il voto dell'Assemblea veneziana dei Rappresentanti a favore dell'annessione alla monarchia costituzionale del re Carlo Alberto di Savoia. La statua è inaugurata a Torino il 22 marzo 1861, giorno anniversario della proclamazione/restaurazione della Repubblica a Venezia nel 1848, mentre i discorsi degli *speakers* ufficiali italiani, che si svolgono davanti ai notabili del nuovo parlamento nazione che un mese prima ha proclamato solennemente la formazione del Regno d'Italia, e i resoconti della stampa costituzionale presentano piuttosto quella data come il giorno della dichiarazione d'indipendenza di Venezia²⁸.

D'altronde, l'attore principale del monumento non è Manin, né il leone di San Marco, il cui bronzo si trova quasi nascosto nella parte posteriore del blocco commemorativo, ma la statua dell'Italia, rappresentata in tunica, cinta della corona turrita e con la palma del martirio nella mano destra (ppt 16 e ppt 17). E non a caso, il modello iniziale della scultura, conservato al Museo Vela di Ligornetto (Ticino), porta il titolo rivelatore «L'Italia dei Martiri»²⁹. Al contrario, Manin è confinato in basso, accanto alla giovane raffigurante l'Italia, collocato all'interno di un medaglione in forma di scudo, in cui è rappresentato a mezzo busto come un intellettuale con la penna in mano allo scopo di ricordarlo non tanto per la sua azione di presidente-rivoluzionario, ma per la sua attività di scrittore-paladino della causa patriottica italiana sui principali giornali europei fra 1854 e 1857³⁰. Manin appare dunque in aperto contrasto con l'iconografia quarantottarda che lo ritrae in piedi, talvolta con la spada in pugno, e con la sciarpa tricolore della guardia civica o la sciarpa bianca riservata ai membri dei governi provvisori³¹.

Gli amici transalpini – la maggior parte dei quali sono giornalisti o scrittori importanti – forniscono un autentico contrappunto alla celebrazione semplicemente patriottica e unitaria di Manin. Nei loro discorsi come nei racconti pubblici dell'inaugurazione, essi promuovono una sorta di contro-informazione a beneficio del pubblico francese e del suo orizzonte d'attesa. Gli invitati appartenenti alla commissione francese si incaricano precisamente di evocare l'immagine di Manin come coraggioso capo rivoluzionario e saggio presidente della Repubblica, che essi pensano più oggettiva di quella fornita dai partigiani di Cavour. Gli ospiti transalpini declinano l'avvenimento sottolineando l'identità fieramente repubblicana dell'ex-dittatore e dunque la sua appartenenza alla tradizione democratica girondina della Grande Rivoluzione, di cui essi si sentono continuatori in opposizione con il regime del Secondo Impero. Ai piedi del monumento, Léonor Havin, direttore del «Siècle», e Henri Martin, biografo e grande amico di Manin, rimarkano come il simbolo della vita dell'esule presidente sia da considerarsi il *dévouement* e precisano come egli non abbia mai sacrificato le sue idee repubblicane, ma soltanto la loro attuazione nel periodo (e nel contesto) successivi al fallimento della rivoluzione del 1848³².

²⁸ *Discorsi italiani e francesi*, cit., pp. 21-25 e pp. 35-44.

²⁹ <http://www.museo-vela.ch>.

³⁰ ANGELO VENTURA, *L'opera politica di Daniele Manin per la democrazia e l'unità nazionale, in 1848-1849 Costituenti e costituzioni Daniele Manin e la repubblica di Venezia*, a cura di Pier Luigi Ballini, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2002, pp. 271-297.

³¹ *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*, a cura di Giandomenico Romanelli, Michele Gottardi, Franca Lugato e Camillo Tonini, Milano, Electa, 1998, p. 23 e p. 112; PIERO BRUNELLO, *Voci per dizionario del Quarantotto, Venezia e Mestre marzo 1848 agosto 1849*, Venezia, Centro Produzione Multimediale Comune di Venezia, 1999, p. 212.

³² *Discorsi italiani e francesi*, cit., pp. 27-33.

Nel suo articolo pubblicato su «Le Siècle», Taxile Delord non esita a denunciare con grande incisività la distanza, se non il sentimento di estraneità, politica e iconografica, rispetto al Manin (italiano) rappresentato nel monumento di Vela, che molti degli ospiti francesi stentano a riconoscere. E se, da un lato, l'autore dell'articolo giustifica il risultato dello scultore svizzero che ha lavorato esclusivamente seguendo una fotografia, dall'altro lato, suggerisce, in un intreccio di politica e di fisiognomica, che soltanto coloro che l'hanno frequentato per lungo tempo possono vedere nell'ex-presidente veneziano un «républicain désintéressé [...] avec sa physionomie mâle et douce, son front vaste et régulier, sa tête si noblement posée sur ses fortes épaules»³³.

Infine, un altro oratore della giornata del 22 marzo 1861, Ernest Desmarets, arriva a sostenere apertamente la duplice appartenenza di Manin alla Francia e all'Italia: «Manin nous appartient un peu; s'il fut à vous à l'heure des batailles de la liberté, il fut à nous dans les douleurs de l'exil. Les grands hommes d'ailleurs appartiennent à ceux qui les aiment; ils appartiennent à la patrie qu'ils sauvent, à l'humanité qu'ils honorent»³⁴. Nella sua ambiguità, questa dichiarazione, esemplificativa di un'idea condivisa, è una spia formidabile della contesa in atto sul profilo politico (e quindi nazionale) di Manin e destinata a continuare e ad acuirsi per tutta la seconda metà dell'Ottocento in un continuo gioco di specchi fra un versante e l'altro delle Alpi, nonostante tentativi di conciliazione ecumenica come quello evidenziato da una stampa proveniente probabilmente da un album, in cui la figura di Manin, pubblicata nelle litografie vendute dalla casa Goupil dal 1849, si trova inquadrata in una sorta di piccolo tabernacolo dai colori di un immaginario vessillo franco-italiano – bianco, rosso, verde, blu – sormontato da un leone di San Marco con il berretto frigio sullo scudo (ppt 18).

Gian Luca Fruci
(Dipartimento di Storia, Università di Pisa)
g.fruci@stm.unipi.it

³³ *Ibidem*, pp. 63-64.

³⁴ *Ibidem*, p. 49.