La tomba di Vladimir Gortan: un monumento astratto nel contesto della crisi di Trieste

Emil Jurcan
Institut za povijest umjetnosti - Zagreb
Zagabria - Croazia
ejurcan@ipu.hr

Saggio scientifico originale, Marzo 2026

RIASSUNTO

Nel 1953 gli architetti fiumani Zdenko Kolacio e Zdenko Sila progettarono la tomba di Vladimir Gortan, concepita come composizione tettonica astratta, che fu inaugurata nel giugno 1953 ai piedi del villaggio di Vermo presso Pisino alla presenza di Josip Broz Tito, in occasione di uno dei comizi di massa che lo stato jugoslavo organizzò nel periodo della crisi di Trieste. Era uno dei primi monumenti astratti non solo in Jugoslavia, ma anche nell'area più ampia, dato che all'epoca l'arte astratta era oggetto di critica sia nei paesi del blocco orientale che di quello occidentale. L'articolo segue la genesi della tomba di Gortan nel contesto delle discussioni estetiche dell'epoca, correlandone la forma all'approccio specifico delle forme scultoree monumentali che l'architetto Jože Plečnik stava sviluppando a Lubiana. La tesi dell'articolo è che scaturendo dalla tradizione architettonica, l'arte astratta si sia materializzata in quest'opera in funzione dell'estesa situazione politico-culturale di appropriazione del nuovo territorio statale della Jugoslavia, che l'Istria centrale dell'epoca rappresentava.

PAROLE CHIAVE

Vladimir Gortan, Zdenko Kolacio, Zdenko Sila, monumento della rivoluzione popolare, arte astratta, Vermo, Territorio Libero di Trieste

ABSTRACT

VLADIMIR GORTAN'S MEMORIAL GRAVE: AN ABSTRACT MONUMENT AMIDSTS THE TRIESTE CRISIS

In 1953, Rijeka based architects Zdenko Kolacio and Zdenko Sila designed a memorial grave to honour Vladimir Gortan. Conceived as an abstract tectonic composition, the memorial built at the foot of the village of Beram near Pazin was inaugurated in June 1953 in the presence of Josip Broz Tito at one of the mass rallies organised by Yugoslav authorities during the Trieste Crisis. It was one of the first abstract monuments in Yugoslavia and beyond since abstract art faced heavy scepticism from both the Eastern and the Western Bloc. The paper outlines the genesis of Gortan's memorial grave within the context of contemporary aesthetic debates and links its design to the specific approach to monumental sculpture developed in Ljubljana by architect Jože Plečnik. The paper argues that abstract art that emerged from architectural tradition found material expression in this piece of art in order to serve to the wider cultural and political agenda of appropriation of central Istria, the then new state territory of Yugoslavia.

KEYWORDS

Vladimir Gortan, Zdenko Kolacio, Zdenko Sila, Monument to the Revolution of the People, Abstract art, Beram, Free Territory of Trieste

> – Avete vinto? Avete sicuramente vinto se state tornando. – (...) Abbiamo pagato troppo per arrivare... fin dove siamo arrivati – non c'è ritorno! Non c'è nemmeno mai stato. Andiamo sempre avanti, lo capite. Lasciamo qualche traccia, una pietra, una stele, un'indicazione stradale, e poi avanti. La questione è solo questa: dove proseguire? Talvolta basta solo voltarsi indietro per orientarsi, per sapere da quale strada si è partiti. Ciò non significa che torniamo indietro. Cerchiamo soltanto. Cerchiamo quei... segni. I resti. I monumenti. Il passato. Ora stiamo cercando affreschi[1].

La ricerca degli affreschi nel villaggio istriano di Vermo avvenne immediatamente dopo la fine della Seconda guerra mondiale, e i risultati dei loro studi furono visibili nel 1950 a Parigi, dove vennero esposti gli affreschi della chiesa di Santa Maria alle Lastre, tra i quali anche il motivo della *Danza macabra*, processione grottesca in cui la morte cancella le distinzioni di classe tra i diversi ceti feudali. Si trattava di una mostra di arte medievale jugoslava allestita a palazzo Chaillot, preparata dopo la risoluzione del Cominform e la rottura dei rapporti tra URSS e Jugoslavia dal Consiglio per la scienza e la cultura della RFPJ diretto da Miroslav Krleža, e concepita come una sorta di allegoria dell'allora posizione di isolamento politico in cui si trovava il paese. "Mai nella sua storia l'Oriente e mai l'Occidente, la nostra civiltà *in artibus* appare in queste coordinate di spirito e di stile artistico come terza componente che di per sé, per la propria legge interna di movimento, era abbastanza forte da non fermarsi e abbastanza resistente da non sottomettersi passivamente a potenze più forti e più civilizzate di essa stessa"[2]. Negli anni Cinquanta questa terza componente avrebbe dovuto, secondo Krleža, prendere forma dalle sue mitiche fondamenta medievali quale contemporanea anticipazione socialista jugoslava.

Armata di un nuovo mito tale anticipazione si adoperava per l'annessione della città di Trieste al proprio territorio statale. In quell'area, infatti, nel 1945 era stato istituito un territorio libero al di fuori dei confini dell'Italia e della Jugoslavia dell'epoca, amministrato dalle forze militari anglo-americane nella città stessa e da quelle jugoslave nel suo circondario. L'atto di Krleža di rivolgersi al pubblico culturale occidentale mediante l'arte medievale ne era consapevole. "Noi ancor'oggi (dopo milletrentasette anni) combattiamo per i nostri confini sulla linea di demarcazione della pace carolingia di Königshofen e Paderborn dell'anno 813, sulla linea etnica tuttora non riconosciuta della *Conversio*

1 Šoljan, "Svršetak kratkog izleta", 856.
2 Krleža, "Izložba jugoslovenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike", 14.

Carantanorum"[3]. Nel 1953 la questione di Trieste era al suo apice. Le tensioni si intensificarono dopo l'annuncio dell'amministrazione anglo-americana sull'intenzione di abbandonare il Territorio Libero, il che portò all'escalation di varie provocazioni militari e diplomatiche. "Gli eserciti italiano e jugoslavo si confrontavano con circa cinquantamila soldati schierati lungo il confine. Il pericolo di un conflitto era reale"[4]. La tensione e la psicosi della guerra, accompagnate da tutta una serie di manifestazioni e comizi sia in Jugoslavia che in Italia, durarono fino al dicembre dello stesso anno, quando vennero ritirate le unità militari ed ebbero inizio i negoziati che un anno più tardi portarono alla soluzione della crisi. Uno dei comizi di massa organizzati durante la crisi di Trieste ebbe luogo proprio nei pressi del villaggio di Vermo, a una decina di chilometri dal Territorio Libero di Trieste, dove nel giugno 1953, secondo i dati ufficiali, in occasione del discorso di Josip Broz Tito erano presenti circa centomila persone[5]. Ma tuttavia, prima di prendere la parola Tito si fermò davanti a una struttura astratta di pietra dal basamento quadrato e due elementi, elevati sopra il prato, uno verticale alto nove metri, l'altro orizzontale e monolitico. Si trattava della tomba appena costruita di Vladimir Gortan, contadino istriano che per aver partecipato a un'insurrezione armata durante il regime di Mussolini, venne fucilato nel lontano 1929. Il trasferimento delle sue spoglie mortali da Pola alla terra natia e l'inaugurazione della nuova tomba furono il motivo alla base dell'organizzazione del comizio.

L'insolita fotografia pubblicata sulla stampa quotidiana, nella quale il maresciallo Tito saluta la composizione geometrica bianca della tomba di Gortan, fu scattata negli anni in cui nell'Unione Sovietica l'arte astratta era considerata l'ultimo stadio della decadenza borghese, mentre contemporaneamente negli Stati Uniti, nel pieno della caccia alle streghe di McCarthy, veniva percepita come "arma del comunismo"[6]. Nello stesso 1953 fu organizzata anche una mostra scultorea dei progetti per il monumento al prigioniero politico ignoto, organizzata dall'Istituto di arte contemporanea (ICA) di Londra. Questo concorso divenne, come detto da Joan Marter "centro di dibattito del dopoguerra sull'efficacia dell'astrazione rispetto alla figurazione nella creazione di sculture pubbliche e rappresenta di per sé un primo coinvolgimento dello *State Department*

3 *Ibid*., 13.

4 Novak. *Trieste, 1941-1954*, 410; Per saperne di più sul tema vedi Montini. *La Jugoslavia e la questione di Trieste.*

5 "U Bermu svečano proslavljena 10-godišnjica oslobođenja Istre od talijanske okupacije", 1.

6 Discorso di George Dondero davanti al Congresso degli USA nel 1949. Citazione in: Burstow, "Butler's Competition Project for a Monument to 'The Unknown Political Prisoner", 483.

nella conferma della superiorità culturale degli Stati Uniti e dei loro alleati"[7]. Ma le reazioni negative sia della sfera politica che di quella artistica ai risultati del concorso mettevano in luce l'impotenza della politica liberale degli stati capitalistici nella promozione dell'arte astratta quale espressione apolitica di libertà individuale.

Un evento simile ebbe luogo anche nel 1952 in Giappone, quando la proposta del cenotafio per Hiroshima dell'autore Isamu Noguchi fu respinta con la motivazione ufficiale che fosse troppo astratta, e la situazione non era molto diversa neppure in Jugoslavia, nonostante la consapevolezza, dopo la rottura con l'URSS, che il realismo nell'arte non fosse un'espressione adeguata della nuova politica statale nell'intento di avvicinarsi ai paesi occidentali. Lo visse in prima persona anche lo scrittore Petar Šegedin nel 1950 durante la direzione della prima partecipazione artistica internazionale della Jugoslavia alla Biennale di Venezia, dove la statua di Tito realizzata da Augustinčić, collocata su suolo italiano durante il periodo di antagonismo tra i due stati per la città di Trieste, provocò disagio nell'opinione pubblica occidentale[8]. Ma nonostante ciò, il tentativo dello scultore Vojin Bakić di geometrizzare le figure e offrire un certo livello di astrazione alla forma nei suoi due studi per il monumento a Marx ed Engels a Belgrado, realizzati tra il 1951 e il 1953, subì una dura condanna da parte della commissione[9]. All'inizio dello stesso 1953 presso la Società degli architetti della Croazia a Zagabria fu allestita la mostra del gruppo EXAT '51 che provocò, secondo Ljiljana Kolešnik, "una sorta di shock culturale, al quale seguirono numerose e accese polemiche"[10]. Per lo psicologo Rudi Supek, unitamente al passaggio della forma astratta dall'ambito delle arti applicate, quali l'architettura e il design, alla cosiddetta arte pura venivano trasmessi anche i rapporti mercantili della produzione industriale, insieme ai loro meccanismi di alienazione e pertanto per lui l'astrazione rappresentava "la conseguenza naturale del processo di disumanizzazione dell'arte borghese"[11].

È quindi evidente che, in generale, l'anno 1953 non fosse favorevole all'espressione artistica astratta nella sfera pubblica, né in Oriente e Occidente, come nemmeno nel nuovo percorso indipendente della Jugoslavia. Ljiljana Kolešnik spiega tale situazione con il trauma ancora vivo della Seconda guerra

7 Marter, "The Ascendancy of Abstraction for Public Art", 28.
8 Vedi Ereš, "The Venice Biennale and the Art in Belgrade in the 1950s", 232.
9 Vedi Prelog,"Djelo Vojina Bakića", 912-919.
10 Kolešnik, *Između istoka i zapada*, 148; Per la polemica vedi Gamulin, "Zarobljeni oblici I", 5; Gamulin, "Zarobljeni oblici II", 5.; Richter, "Zarobljene teorije", 84-91; Gamulin, "Na temu apstrakcije", 7.
11 Supek, "Konfuzija oko astratizma", 418.

mondiale. "In un mondo che si è appena risvegliato dall'incubo causato da un'ideologia che ha sfruttato il progresso tecnologico e la passività etica dell'organismo sociale, unendoli nel terrificante progetto del Nuovo ordine mondiale, insistere sull'istituzione di un ordine spaziale e pittorico dell'Arte Totale, l'ossessione per il linguaggio universale della pura geometria e per il concetto estetico delle "forme chiare, accessibili a tutti, comprensibili a chiunque" era estremamente ripugnante. Si potrebbe persino dire — offensiva"[12]. Agli inizi degli anni Cinquanta, infatti, l'astrazione geometrica non era ancora in grado di rispondere all'importante questione del senso dell'esistenza umana che in quel momento stava scuotendo l'intera cultura dell'Occidente, conclude Kolešnik, e aggiungeremmo anche non soltanto dell'Occidente. Comprendendo in questo modo il contesto dell'epoca, la fotografia della guida della Jugoslavia, Josip Broz Tito, che sta da solo davanti alla tomba di Vladimir Gortan, modellata in maniera astratta secondo il progetto degli architetti Zdenko Kolacio e Zdenko Sila, appare ancora più stupefacente.

1. TRA ASTRAZIONE ED EMPATIA

Nel tentativo di chiarire l'origine della tomba di Vladimir Gortan all'interno dei rapporti descritti, ricorreremo a un pensiero lontano dell'inizio del XX secolo. Nello stesso anno in cui venne realizzato questo progetto di Kolacio e Sila, uscì dalle stampe la traduzione inglese del libro dello storico dell'arte Wilhelm Worringer intitolato *Abstraction and Empathy* (Astrazione ed empatia), con cui venne data nuova vita alla sua opera, ma questa volta in un contesto internazionale più ampio. Trattasi di una tesi di dottorato scritta già nel lontano 1906, nella quale l'autore fa una ricerca sulle differenze stilistiche tra l'arte primordiale e la tradizione del Classicismo europeo, basandosi sulla teoria dell'empatia di Theodor Lipps e su quella della volontà artistica di Alois Riegl. La dicotomia fondamentale che Worringer stabilisce nel suo lavoro, visibile già nel titolo, è quella tra la volontà di astrazione che trova la bellezza nella negazione della vita, nelle forme anorganiche e cristalline, e la volontà di empatia che invece trova il proprio piacere nella vita, nell'organico, ovvero nel naturalismo. Worringer collega la differenza tra queste due volontà al rapporto dell'uomo con il mondo che lo circonda, cioè alle relazioni psicologiche che instauriamo con il nostro ambiente. Pertanto, l'impulso di creare un'arte naturalistica, fondato sull'empatia, è il

12 Kolešnik, 159-160.

riflesso del rapporto felice e armonioso tra gli esseri umani e il loro ambiente. Questa è la tradizione artistica del Classicismo europeo, dall'antichità attraverso il Rinascimento fino al XIX secolo. Ma oltre a questo impulso esiste anche quell'altro, che è il riflesso della paura quando l'ambiente umano appare minaccioso e spaventoso. "Quanto minore è il successo dell'umanità nell'instaurare un rapporto di amichevole fiducia con i fenomeni del mondo esterno, in virtù della propria conoscenza spirituale, tanto più forte è la dinamica che porta al perseguimento di quella suprema bellezza astratta"[13]. In tali situazioni l'impulso creativo ricorre all'astrazione e trascende il mondo che lo circonda direttamente. Poiché Worringer presume che il sentimento di paura dell'ambiente circostante sia esistito negli esseri umani prima del sentimento di fiducia e di controllo, egli conclude che l'impulso all'astrazione si trovi all'origine stessa della creatività umana, quale atto più antico di espressione artistica. Rendendo attuale il libro di Worringer, Hilton Kramer scrisse nell'introduzione che proprio

> questo aspetto della sua teoria, che nella volontà di astrazione individua l'espressione del senso istintivo di alienazione e di paura dell'uomo di fronte al mondo ostile in cui vive, acquisito da Worringer dal suo studio dell'arte tribale dei popoli primitivi. (...) Worringer comprese pure che quel sentimento di alienazione represso nella volontà di astrazione fosse un fenomeno di enorme importanza per la cultura moderna[14].

Sebbene questo pensiero sia stato scritto in un'altra epoca, esso corrispondeva in qualche modo al tempo in cui l'umanità cercava di trovare un'espressione artistica per interiorizzare gli orrori della Seconda guerra mondiale.

E fu proprio questa ambizione che dopo la guerra spinse Siegfried Giedion a dedicare il suo lavoro scientifico allo studio dell'arte paleolitica e neolitica, ricollegandosi ai passi pionieristici mossi da Wilhelm Worringer. "L'arte contemporanea è nata dall'impulso di espressione elementare. L'artista si è immerso nelle profondità dell'esperienza umana. Improvvisamente è emersa un'autentica affinità interiore tra le aspirazioni dell'uomo di oggi e quelle dell'uomo primordiale, cristallizzate nei segni e nei simboli sulle pareti delle caverne"[15], e questi simboli erano innanzitutto astratti nel senso worringeriano del termine. Tuttavia, ciò che Giedion sottolinea nell'introduzione del suo libro *The Eternal*

13 Worringer, *Abstraction and Empathy*, 17.
14 *Ibid*., xi.
15 Giedion, *The Eternal Present*, xx.

Present: The Beginnings of Art (*Il presente eterno: gli inizi dell'arte*) è che vanno distinti due significati del concetto di astrazione. Il primo è quello del termine greco *aphairesis*, che viene interpretato come processo di distacco dello sguardo dal particolare, dal casuale, dall'irrilevante, verso il generale, l'inevitabile e l'essenziale. Il secondo è il significato della parola latina *abstrahere*, che indica l'azione di distogliere, ma anche di deviare o di isolare un segmento dal tutto.

> La prima idea — che l'astrazione trascuri l'individuo — si mantenne durante la tarda antichità e acquisì ulteriore forza nelle visioni trascendentali del Medioevo che riguardavano sia la filosofia che l'arte. Gli scolastici, che dal IX secolo dominarono la scena filosofica per quasi cinquecento anni, consideravano l'astrazione quale mezzo per comprendere i concetti generali — gli *universalia*. (...) Con la messa in primo piano dell'egocentricità, si affinò gradualmente la seconda idea di astrazione, il "reindirizzamento", la separazione di una parte dall'insieme. Il Rinascimento preparò la strada a questa rottura con il punto di vista medievale. E fu proprio l'egocentricità a permettere a Cartesio e ai suoi successori di introdurre la visione razionalistica del mondo che divenne presto dominante[16].

È tempo, secondo Giedion, di fare ritorno al significato originario del concetto di astrazione, e sono proprio le aspirazioni dell'arte moderna a indicarci questa via per superare l'egocentricità del razionalismo che separa e per ricomporre le immagini del mondo in una manifestazione generale, inevitabile ed essenziale, ovvero, con le parole di Giedion, *Gestalt*.

La persona che in Jugoslavia si avvicinò maggiormente a questo concetto di astrazione fu l'architetto Edvard Ravnikar, in particolare nei suoi lavori di architettura della memoria, e il fatto non ci sorprende, visto che iniziò gli studi a Vienna, dove conobbe la teoria germanica della storia dell'arte, per poi proseguire la formazione a Lubiana da Jože Plečnik e successivamente anche durante alcuni mesi di pratica nello studio di Le Corbusier. Con orizzonti intellettuali molto ampi, ma anche con la sua solida preparazione nel lavoro architettonico pratico, Ravnikar fece largo uso dell'astrazione degli elementi storici dell'architettura, che modellava con un linguaggio contemporaneo, rivelandone al contempo il significato essenziale. All'inizio degli anni Cinquanta realizzò in Slovenia tutta una serie di monumenti dedicati alla Lotta popolare di liberazione, come quello ai caduti a Nova Vas presso Bloke nel 1951, a Kovor presso Tržič nel 1953 e il cimitero degli ostaggi a Draga presso Begunje nel 1952, con le cui forme esplorava

16 *Ibid*., 13.

le possibilità dell'astrazione di avvicinare i motivi arcaici dell'architettura funeraria alla società contemporanea, servendosene per creare una sensazione emotiva e tattile capace di influire sull'inconscio umano. Raggiunse l'apice di tale approccio alle forme sull'isola di Arbe, nel complesso memoriale di Kampor che segna l'area del campo di concentramento italiano. Il progetto iniziò nel 1952 e venne concluso verso la fine del 1953, qualche mese dopo la tomba di Vladimir Gortan, pertanto i due monumenti furono creati contemporaneamente. Ed è proprio in quest'opera che lo storico dell'architettura William J. R. Curtis individuò il legame tra la teoria germanica dell'arte e la specifica concezione dello scopo dell'astrazione che sfugge al razionalismo tecnologico.

> Studiava le teorie estetiche di Konrad Fiedler e Theodor Lipps e fu attratto dall'idea che le forme potessero parlare direttamente ai sentimenti. Per lui l'astrazione era un modo per eludere la rappresentazione semplicistiche ed esprimere contenuti più complessi. Nel complesso memoriale di Kampor a Rab Ravnikar intendeva stimolare sia i sensi che la mente, animare i materiali mediante la presenza diretta, creare simboli di una certa ambiguità capaci di rivelare emozioni nascoste. Per farlo sviluppò forme che distillavano alcune convenzioni classiche, iniettandovi però un nuovo significato, esplorando il confine tra moderno e arcaico[17].

Tra il moderno e l'arcaico, il geometrico e il tattile, qui viene costruita la totalità del mondo intesa esattamente nel modo che Giedion chiama *aphairesis*, ritraendo la forma dal particolare, dal casuale e dall'irrilevante verso ciò che è generale, inevitabile ed essenziale. È così che Ravnikar crea i suoi monumenti, ed è così che concepisce anche la moderna sintesi plastica delle arti, diversa da quella dell'EXAT. "Ci attrae lo stile come il mondo creato dal designer e dalla sua espressione, la realtà del design quale esperienza dello spettatore e sua realtà materiale. È per questo motivo che ci attrae l'arte greca arcaica, con la sua struttura tettonica come immagine complessiva del mondo, espressa con immagini realistiche e animata da un forte ritmo interno"[18] spiegava lo stesso Ravnikar una decina d'anni dopo, comprendendo la necessità del mito nella moderna società tecnologica disincantata. "Per i Greci il mito era uno strumento di

17 Curtis, "Abstraction and Representation", 32; Ravnikar ha dichiarato di persona che ad Arbe "ha tentato di trasferire le qualità architettoniche dagli elementi decorativi e costruttivi a quelli ottici. I contrasti dei colori della pietra con il verde del circondario e l'azzurro del mare, i rapporti tra le linee architettoniche verticali e quelle orizzontali del mare e le vedute composte che connettono gli elementi paesaggistici esistenti a quelli nuovi sono i mezzi principali con i quali tenta di influire sull'osservatore." Ravnikar, "Spomenik NOB na Rabu", 14.

18 Ravnikar, "Arhitektura, plastika in slikarstvo", 4.

conoscenza e di dominio del mondo ed è per tale motivo che l'Afrodite di marmo nella sua casa era un oggetto applicato, così come lo era il tempio: la sua presenza era radicata nella vita. Nella nostra epoca anche l'arte potrebbe avere un compito altrettanto grande, cioè rendere visibili al mondo dell'uomo tecnico quelle cose invisibili che significano tanto nella vita"[19].

2. I PRIMI LAVORI DEGLI ARCHITETTI SILA E KOLACIO

Lo slancio di Ravnikar per la sintesi tettonica in architettura e scultura, ispirato dai miti dell'età arcaica, è strettamente legato al suo maestro Jože Plečnik, famoso per la raffinata connessione di scultura ed edilizia in forme spaziali uniche, soprattutto nella progettazione di soluzioni monumentali. "La tradizione e il diverso contesto culturale hanno spesso influenzato la forma e il carattere di questi monumenti. In Croazia, per esempio, l'influenza dello scultore Ivan Meštrović è molto forte e pertanto domina il metodo di lavoro scultoreo. In Slovenia, dove si segue la tradizione di Jože Plečnik, architetto della vecchia generazione, ci sono più monumenti architettonici"[20], sosteneva Ravnikar. La scuola di architettura di Lubiana fu assimilata anche da Zdenko Sila tra il 1934 e il 1941, così come durante la costruzione della Biblioteca nazionale universitaria di Lubiana, dove nel 1937 e nel 1938 lavorò per Plečnik, con il quale mantenne stretti contatti fino alla morte del professore avvenuta nel 1957[21]. È per questo motivo che si nota una certa somiglianza nell'approccio di Sila e Kolacio alla progettazione di monumenti, nata nello stesso periodo di Kampor, ma senza una comunicazione diretta tra gli autori durante il processo creativo.

La collaborazione tra Zdenko Kolacio e Zdenko Sila iniziò subito dopo il ritorno di Sila a Fiume nel 1949, anno in cui iniziarono a operare in questa città devastata dalla guerra. Una strategia molto importante con cui Kolacio e Sila affrontarono la ricostruzione di Fiume, e in seguito anche di altre città, fu la rimozione delle macerie e la creazione di parchi urbani al loro posto, per incidere direttamente sul livello della qualità della vita in una società appena uscita dalle distruzioni della guerra. Il primo intervento di questo tipo fu la creazione, nel 1950, di un parco giochi per bambini a Scoglietto, come primo passo nella progettazione di una serie di parchi che avrebbero introdotto il verde nel nucleo

19 *Ibid*., 15.
20 Ravnikar, Ivanšek, "Post-war architecture in Yugoslavia". Citato da: Ravnikar, Umetnost in arhitektura, 77.
21 Vedi i documenti MGML-PZ.

storico di Fiume. Il parco giochi fu concepito come spazio verde con sentieri dalla forma libera e la piantumazione di alberi sempreverdi, e l'elemento particolare era costituito da una piscina poco profonda per il gioco dei bambini durante l'estate. Uno degli esempi che meglio illustra la loro strategia di intervento diretto nella città distrutta mediante interventi paesaggistici, fu la creazione di un parco temporaneo sulla Riva fiumana, al posto degli edifici distrutti. Infatti, in quella stessa area gli architetti Kolacio e Sila progettarono contemporaneamente, in collaborazione con l'architetta Nada Šilović, l'edificio di un nuovo albergo e realizzarono il nuovo parco che avrebbe dovuto occupare tale spazio fino alla costruzione del futuro albergo. L'albergo però non fu mai costruito e così questo parco ha fatto per vent'anni da collegamento tra il Corso e il fronte mare, fino a che al suo posto non vennero edificati i grandi magazzini *Rijeka* dell'architetto Ninoslav Kučan[22].

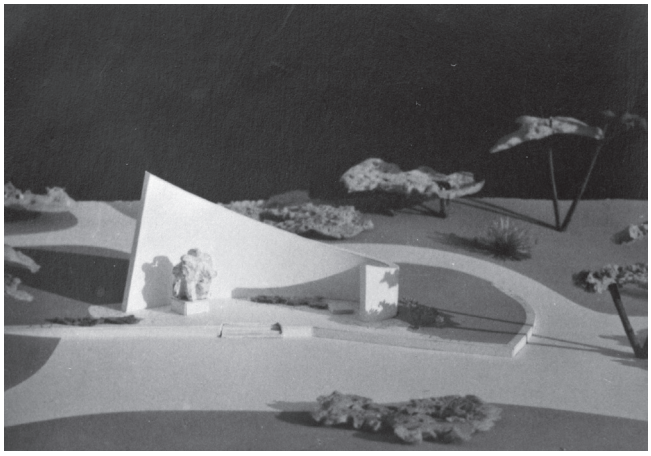
Durante i lavori di rimozione delle macerie di guerra a Fiume e anche in Istria, Kolacio e Sila si trovarono inoltre a confrontarsi con il patrimonio architettonico dell'Italia fascista che aveva governato quelle aree fino al 1943 e che, sotto la nuova amministrazione territoriale jugoslava, rappresentava una memoria indesiderata. Un esempio di questo tipo si verificò nell'esistente parco di Mlaka, all'epoca *Giardino pubblico*. Nel 1941 nel suo settore inferiore era iniziata la costruzione di una nuova chiesa su progetto dell'architetto veneziano Virgilio Vallot. Sebbene la chiesa non fosse mai stata completata, venne comunque utilizzata come tale, ma nel 1949 venne minata quale odiato simbolo del potere fascista in città[23]. Due anni dopo Kolacio e Sila furono incaricati del delicato compito di progettare questo luogo. Decisero di eliminare tutte le tracce della chiesa e di sistemare paesaggisticamente la sua area, collegata col resto del parco. "Dopo la demolizione dei muri della chiesa incompiuta nel settore inferiore del parco, venne ripristinato il corso del ruscello naturale che ora scorreva dalla sorgente attraverso il parco in un alveo rivestito di pietra e che lungo il suo percorso irrigava beneficamente i giganteschi platani all'ingresso del parco"[24].

22 Kolacio, Sila,"Novi parkovi u Rijeci", 44. Per il parco e il progetto dell'albergo della Riva fiumana vedi Butković Mićin, "Rekonstrukcija putničke luke i uređenje obale Riva u Rijeci".

23 "Si trattava di un edificio modernista che ha unito le tradizioni paleocristiana e romanica. L'unico arricchimento degli interni sarebbe dovuto essere un mosaico ispirato a quelli di Torcello, con l'immagine del Cristo Redentore sul trono. Considerato che il progetto era troppo ambizioso, si decise di costruire solo la navata centrale e l'altare e non venne terminato nemmeno l'alto campanile attraverso il quale si entrava in chiesa.", Žic, "Riječki parkovi & spomenici", 68.

24 Sila, "Vrtno-arhitektonska i floristička obrada gradskih parkova", 51.

Un'operazione simile di cancellazione dell'eredità indesiderata fu realizzata anche nel Foro di Pola, accanto al Tempio di Augusto, dove nel 1926 era stato costruito un edificio comunale eclettico, poi distrutto durante i bombardamenti alleati della città. Sebbene il governo cittadino dell'epoca aveva considerato di ricostruirlo, Kolacio suggerì con la sua proposta di sistemazione urbanistica del centro storico di Pola, la rimozione dell'intera costruzione e la progettazione di una nuova sistemazione a parco al suo posto. Fu così che nel 1953 le macerie dell'edificio furono sostituite da una composizione paesaggistica formata da un sentiero centrale tortuoso di pietra, circondato da fitti cipressi che avevano lo scopo di creare, con il loro volume, una voluta barriera visiva tra il Foro e la riva, formando in tal modo una cornice naturale al Tempio di Augusto. Un esempio ancora più radicale di riappropriazione del significato degli spazi urbani attraverso il paesaggio si verificò nello stesso 1953 e sempre a Pola, nell'area in cui durante la guerra le bombe distrussero un intero quartiere del centro storico. Secondo la proposta di Kolacio, invece di ricostruire gli edifici danneggiati, i cui abitanti erano in gran parte emigrati dopo l'annessione di Pola alla Jugoslavia, si decise di rimuovere completamente tutte le costruzioni dell'area. La sua idea era quella di creare un grande parco al posto del quartiere cittadino, di ricalcare i tracciati delle vecchie strade con la sistemazione paesaggistica dei sentieri e di sottolineare la memoria degli isolati scomparsi mediante isole verdi[25].



Il plastico dell'ossario commemorativo a Tersatto (Fonte: MGML-PZ)

25 "Kronika Pule: O regulaciji historijskog dijela grada", 2; In questo parco i lavori iniziarono nel 1954 e la messa a dimora delle piante si ebbe solo nel 1956-57. Vedi Orbanić, "Zelene površine Pule", 253.

Incoraggiati dai successi iniziali nell'architettura paesaggistica, nel 1951 Kolacio e Sila accettarono l'invito della Sezione fiumana della Lega dei combattenti della LPL a costruire un ossario nel maggiore parco di Fiume, accanto al cimitero di Tersatto, creato dal giardiniere e paesaggista Josip Kulfanek su un ripido terreno carsico dove le raffiche del vento di nord-est, la bora, sono particolarmente forti.

La sensibilità nella comprensione del suo approccio si rivelò decisiva per la progettazione del nuovo intervento nel parco, come descrisse successivamente Sila in modo dettagliato. "Lottando contro condizioni naturali sfavorevoli, la prima fase di piantumazione venne realizzata al riparo dell'esistente pineta. Questa fascia frangivento precedentemente creata lungo il margine nord-orientale del parco fu rafforzata con un muro di pietra e con una fitta piantumazione di cipressi"[26]. Con tale processo sul terreno roccioso e ventoso del settore inferiore del parco fu creata una dolce pendice soleggiata, orientata verso sud-ovest e protetta dal vento.

Comprendendo in questo modo l'essenza del processo che da un'area brulla aveva creato un paesaggio soleggiato e riparato dal vento, Sila e Kolacio portarono a termine il loro compito ricorrendo a una soluzione apparentemente semplice, comprendente un ossario interrato, un piano centrale e un muro curvo. Tuttavia, al contempo, le decisioni relative alla forma e, forse ancora di più, alla precisa collocazione di questi tre elementi, furono attentamente motivate dal desiderio di ottenere tre specifiche sensazioni. La prima scaturisce dall'utilizzo della pendenza naturale del terreno per interrare completamente l'ossario, al quale si accede dal livello inferiore del parco, e per illuminarne l'interno dallo zenit, creando così un forte contrasto tra l'interno contemplativo del mondo dei morti e l'esperienza vitale del parco urbano al di fuori di tale mondo. Per sottolineare con più forza il contrasto gli autori, oltre a creare uno stretto corridoio sotterraneo della cripta, ampliarono il compito anche con la sistemazione paesaggistica di questo settore del parco, accentuando ulteriormente la sensazione tattile dell'uscita dalla cripta mediante la percezione olfattiva di specie vegetali appositamente selezionate.

> L'esperienza di questo paesaggio nettamente mediterraneo, con il fascino del calore del sole e della freschezza dell'aria, dei colori e dei profumi delle piante meridionali, è più intensa proprio nel momento in cui si esce dal lungo e stretto corridoio della cripta sotterranea dell'ossario. È un momento simbolico questo che

26 Sila, "Vrtno-arhitektonska i floristička obrada gradskih parkova", 45.

suscita in noi contemporaneamente un forte sentimento di gratitudine per i combattenti caduti e una piacevole sensazione di gioia di vita e libertà[27].

Per l'interramento della cripta però fu necessario collocare il monumento nella parte alta del parco, dove il terreno è più ripido. Questa scelta portò alla creazione della seconda sensazione, non più tattile ma visiva: il plateau centrale doveva offrire una vista specifica in cui a dominare contemporaneamente fossero il piano più vicino e quello più lontano, mentre veniva a mancare il piano intermedio. "In quel luogo il Monumento-ossario viene arricchito da ampie vedute sul golfo di Fiume, sull'Istria e sulle isole, ed è in costante contatto visivo con il paesaggio naturale. Le viste sulla città sono completamente chiuse da piante di cedri e pini"[28]. Tuttavia, collocare il plateau centrale nel punto più alto del parco per rendere possibile questa visuale, significava anche esporre i visitatori alle forti raffiche del vento. E così il progetto fa ritorno alla sensazione tattile, ovvero alla realizzazione di uno spazio piacevole mediante la creazione di ripari dal vento, come aveva già mostrato Kulfanek. Da questa esigenza nasce il terzo elemento del monumento, quello che è anche il più imponente alla vista: un muro massiccio e curvo rivestito con blocchi di pietra sgrossati che si eleva da quattro a nove metri in altezza, creando in tal modo un luogo riparato dal vento nel punto più alto del parco. Va ricordato che l'impressione di astrazione di questo intervento nello spazio, completato solo nel 1957, è il risultato del fatto che il muro curvo era stato originariamente concepito come sfondo di una scultura figurativa dello scultore Vinko Matković, che però alla fine non fu mai realizzata.

La collaborazione di Kolacio e Sila con Matković nacque con il progetto che vinse il concorso per il monumento alla liberazione di Fiume in Delta**,** nel 1952.

Il monumento doveva essere collocato nel punto dell'ex confine tra Italia e Jugoslavia, in modo da rappresentare simbolicamente l'unificazione della città dopo la guerra e pertanto il concorso esigeva anche la soluzione urbanistica

27 *Ibid*., 46; "L'aspetto naturale giocoso del parco offriva la possibilità di creare l'accesso all'ossario circolare interrato dal piazzale basso illuminato dall'alto con una lanterna, come anche la creazione del piazzale superiore sul quale si erge, come una vela, una roccia", Kolacio, Sila, "Kosturnica na Trsatu", 7; "I progetti di fattibilità del complesso dell'agosto 1951 ci permettono di osservare che inizialmente l'accesso all'ossario era stato pensato come apertura verticale interna ai parametri dello stesso monumento, ma con il progetto esecutivo del 1954 l'entrata venne definita quale lungo corridoio (18 m, apertura luce 1,6 × 2,5 m) dalla quota inferiore, ovvero dal terrazzo ai piedi del monumento", Butković Mićin, "Istarsko-kvarnerski spomenici Zdenka Kolacija", 288-289.

28 Ekl, "Riječki spomenici i vegetacija", 90.



Petar Ćućo Grabovac, Monumento alla liberazione di Fiume (Delta) (Fonte: ANG)

di questo spazio aperto, aspetto molto interessante per Zdenko Kolacio[29]. Gli autori scelsero di realizzare un basamento alto quattordici metri a forma di T per la scultura di Matković, sollevandola in tal modo al di sopra dei ripidi pendii della città unificata sullo sfondo, che così "prende alla scultura la funzione di suo anfiteatro naturale, ossia di scenografia suggestiva"[30] secondo le parole di Luka Skansi. Il monumento fu eretto come da progetto tre anni dopo, nel 1955, mentre il resto della soluzione urbanistica del Delta non fu realizzato.

29 Vedi "Gdje podignuti reprezentativne spomenike", 2; Sul concorso vedi anche "Gdje bi trebalo podignuti spomenik palim borcima?", 2; "Izložba natječajnih radova", 3; I risultati del concorso vennero pubblicati sulla rivista *Arhitekt*. Vedi "Natječaj za spomenik palim borcima NOB u Rijeci", 16-17.

30 Skansi, "Memorijalizacija", 577; "In cima al pilastro è stata sistemata una trave orizzontale che fungeva da piedistallo del gruppo scultoreo di bronzo dello scultore Vinko Matković (personificazione della Vittoria accompagnata da due partigiani), che se osservato insieme al piedistallo viene a formare la lettera T." Butković Mićin, "Istarsko-kvarnerski spomenici Zdenka Kolacija", 285; I rilievi sul piedistallo di pietra sono opera di Raoul Goldoni. Žic, "Riječki parkovi & spomenici", 70.



Milan Pavić, Monumento a Draga di Moschiena (Fonte: MGR, B-5280)

Kolacio e Sila arrivarono al primo completamento di una soluzione monumentale nel settembre 1952 a Draga di Moschiena dove, senza alcuna collaborazione scultorea, realizzarono autonomamente il monumento dedicato ai combattenti caduti nel punto di sbarco della marina di guerra partigiana in Istria. La soluzione rappresenta un gesto geometrico semplice di una piramide tronca alta sette metri, realizzata con blocchi di pietra di Castua, posizionata direttamente su uno scoglio marino, in modo tale che il monumento "sembri parte integrante dello scoglio, come se fosse cresciuto dallo stesso"[31].

Il gesto singolare del blocco di pietra trapezoidale posto verticalmente sulla roccia si presenta come una lastra alta e monumentale, quando vi si accede dalla costa marina, ma accedendovi dal sentiero proveniente dal paese lo mostra come elegante verticale eretta sullo sfondo dell'orizzonte marino. Tale collocazione di una forma architettonica astratta tra due ambienti diversi, che contribuiscono a un'esperienza completamente diversa del monumento, ha spinto Luka Skansi a osservare come quest'opera fosse "il primo esempio della

31 "Otkriven je spomenik borcima palim za oslobođenje Istre", *Riječki list*, 1; Il monumento fu inaugurato ufficialmente il 14 settembre 1952. Vedi I. L. "Program svečanosti otkrića spomenika u Mošćeničkoj Dragi", Riječki list, 1; Anche I. L. "Pripreme za podizanje spomenika u Mošćeničkoj Dragi", Riječki list, 1; Pur se nell'articolo viene menzionato solamente Zdenko Kolacio in qualità di supervisore nella creazione del monumento, si suppone che il progetto sia stato ideato da Kolacio e Sila, visto che in quegli anni lavorarono assieme a tutti i restanti progetti.

cosiddetta operazione *site-specific* nell'area quarnerina e certamente tra i primi esempi in Jugoslavia"[32].

Durante il lavoro ai tre monumenti precedentemente menzionati a Fiume e dintorni, Kolacio e Sila iniziarono ad elaborare la soluzione per la Tomba di Gortan in Istria, dov'erano già stati ingaggiati nella stesura di piani urbanistici. È evidente che nella progettazione di quei monumenti gli autori, da un lato, esprimevano chiaramente motivi arcaici mediante elementi architettonici dai forti gesti tettonici, in maniera simile al lavoro di Ravnikar, mentre dall'altro trasferivano la loro esperienza personale dall'architettura del paesaggio a quella memoriale. In tale modo, in soli tre anni costruirono un linguaggio chiaro e riconoscibile in cui le forme astratte erano strettamente collegate all'ambiente circostante, rimandando concretamente a quel dato paesaggio come a un luogo dedicato in cui avveniva un determinato evento particolare.

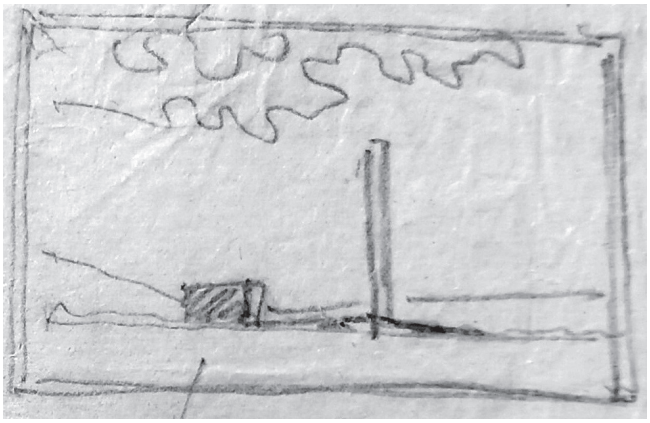
3. LA TOMBA DI VLADIMIR GORTAN

Dopo il fallimento dei negoziati diretti tra Italia e Jugoslavia a Parigi, incentrati sulla questione del Territorio Libero di Trieste, alla fine del marzo 1952 a Trieste seguì un'ondata di proteste poi culminata in sciopero generale. Subito dopo ci furono proteste anche nelle principali città jugoslave, come pure nella Zona B in Istria, governata dall'esercito jugoslavo[33].

In queste circostanze cariche di tensione, il 24 luglio 1952 il quotidiano fiumano *La Voce del Popolo* scrisse che dopo ventitré anni era stata finalmente ritrovata a Pola la tomba segreta di Vladimir Gortan, sebbene i dettagli precisi della scoperta non vennero dettagliatamente chiariti. La notizia aveva un eccezionale valore simbolico e politico, poiché il nome di Gortan era stato attribuito alla prima formazione partigiana istriana fondata verso la fine di agosto 1942 e successivamente anche alla Prima Brigata Istriana costituita nel 1944[34]. La costruzione del monumento e della tomba di Vladimir Gortan venne annunciata pubblicamente già tre settimane dopo, il 15 agosto 1952:

> Non appena venuto a conoscenza del ritrovamento delle spoglie di Gortan, il comitato distrettuale della Lega dei combattenti di Pisino ha deciso di traslarle nel suo paese natale, Vermo, e di erigervi una tomba e un grande monumento. (...) È

32 Skansi, "Memorijalizacija", 576.
33 Novak, Trieste, 1941-1954, 366-369.
34 "Rinvenute le spoglie di Vladimir Gortan", 1.; Sul tema vedi Radošević, "'Veći od života'", 198.



Zdenko Sila, Disegno della tomba di Vladimir Gortan (Fonte: MAO)

stato stabilito che la tomba e il monumento vengano collocati su un piccolo colle ai piedi di Vermo, il cosiddetto Štrkov kras. Si tratta di un luogo ben visibile da tutte le direzioni, e sotto di esso passa la strada Pisino–Parenzo. È stato anche stabilito che il monumento venga inaugurato nell'anniversario dell'esecuzione di Vladimir Gortan – il 17 ottobre[35].

L'ubicazione del monumento fu scelta personalmente dagli autori Zdenko Kolacio e Zdenko Sila, in base a una loro attenta lettura del paesaggio circostante che mirava ad ottenere un effetto specifico e pertanto anche l'atto stesso della scelta del sito del monumento costituiva il primo passo degli autori all'approccio progettuale. "Lo hanno scelto in un punto marcante, aperto da tutti i lati a vedute libere e lontane, su una collina in mezzo alla valle, come accento plastico e spaziale del bellissimo e ampio paesaggio ondulato della piana di Vermo. Così, il monumento con una verticale dominante nella sua prismaticità cresce organicamente dalla configurazione del terreno e al centro di tutti le possibili visuali diventa uno dei punti spaziali finali"[36], così descrive tale decisione lo storico dell'arte Branko Fučić. Considerando il fatto che quel paesaggio ondulato

35 "Posmrtni ostaci Vladimira Gortana svećano će se sahraniti u Bermu", 3.

36 Fučić, "Gortanov spomenik u Bermu", 22; "Su un lieve colle che domina la vallata di Vermo e che si trova di fronte al villaggio di Vermo, è stato scelto il posto del monumento dell'eroe istriano, oggi già leggendario, Vladimir Gortan e dell'ossario delle sue tormentate spoglie. Dalla strada che si arrampica inarcandosi delicatamente intorno al colle, si può osservare il monumento di pietra bianca da più posizioni". Kolacio, "Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu", 42; La storica dell'arte Jerica Ziherl evidenzia che questo primo attributo del monumento venne successivamente rovinato con la costruzione di abitazioni nelle sue immediate vicinanze. Vedi Ziherl, "Spomenik Pod Beram", 84-87.

dell'Istria centrale era un territorio statale nuovo e fino ad allora sconosciuto per il pubblico jugoslavo, la lettura dell'ambiente presentata da Kolacio e Sila diventa un segmento ancora più importante nella progettazione del monumento.

Tre settimane dopo la pubblicazione della notizia sul ritrovamento dei resti mortuari di Gortan, il progetto concettuale della tomba era già finito e presentato al pubblico nelle sue linee fondamentali, rimaste invariate nella realizzazione: "Su un ampio plateau verrà collocata la tomba a forma di sarcofago e un obelisco alto otto metri, che verrà realizzato in marmo bianco istriano"[37]. Poco dopo, nel settembre 1952, venne comunicato che erano già iniziati i lavori per l'erezione del monumento "sotto la direzione di Gvido Zupančić, dirigente delle "Cave di pietra istriane di Pola" ("Istarski kamenolomi")[38]. Mentre sul campo venivano scavate le fondamenta della struttura e montata l'impalcatura per la realizzazione del nucleo in cemento armato dell'obelisco, a Pola venivano lavorati i blocchi di pietra necessari. Alla scadenza del termine previsto per l'inaugurazione della tomba, nell'ottobre 1952 il quotidiano fiumano *Riječki list* pubblicò la descrizione dettagliata del progetto, accompagnata anche dalla foto del plastico, il che ci suggerisce che i lavori procedevano parallelamente alla definizione dell'opera.

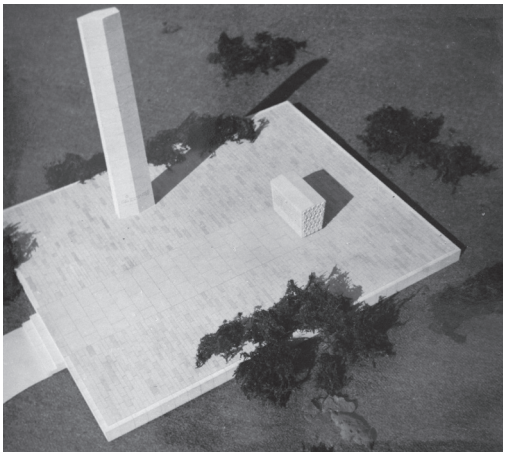
> Sulla cresta dell'altura verrà costruito un ampio basamento di pietra lungo 16 e largo 13 metri, con la superficie lavorata in modo tradizionale, ossia con lastre di pietra irregolari appoggiate a caso. Il perimetro di questo basamento sarà realizzato con lastre squadrate spesse 15 cm e poste verticalmente, elevato fino a 60 cm dal terreno. Il dislivello dal terreno viene risolto con 3 o 4 gradini in pietra. (...) La tomba vera e propria, sotto forma di piccolo sepolcro in muratura, è interrata e sopra vi sarà posto un grande blocco di pietra dalla forma somigliante alle nostre stele medievali[39].

L'intento di una composizione così definita, costituita da tre elementi architettonici liberamente collocati nel paesaggio, era quello di creare chiari rapporti spaziali percepibili solo in presenza fisica e con l'ausilio del movimento. Skansi descrive così la funzione di ogni singolo elemento nella gradualità dei sentimenti all'atto dell'avvicinamento al monumento:

37 "U Bermu, rodnom mjestu Vladimira Gortana podiže se spomen-grobnica ovom istarskom heroju", 1.; La scelta del luogo e la progettazione del monumento in sole tre settimane fa nascere un ulteriore dubbio sul fatto che l'idea di quest'azione fosse iniziata solo verso la fine del luglio 1952, quando venne pubblicata ufficialmente la notizia sul ritrovamento dei resti mortuari di Gortan.

38 "Pripreme za podizanje spomenika Vladimiru Gortanu", 6.

39 "Spomenik Gortanu u Bermu", 3.



Plastico della tomba di Vladimir Gortan (Fonte: MGML-PZ)

> Una volta entrato nell'area memoriale, il visitatore si relaziona e si identifica con il sarcofago (dove riposa l'eroe di guerra Gortan) e sublima la dimensione privata dell'esperienza della memoria. Tale esperienza interseca la dimensione collettiva della memoria rappresentata dall'obelisco (che, come viene ricordato nell'epigrafe, 'è eretto dal popolo dell'Istria'), che rimanda, su scala più ampia, al vicino insediamento di Beram, la città natale di Gortan[40].

Ben presto dopo la presentazione pubblica del progetto della tomba sulla stampa locale, Zdenko Sila scrisse una lettera a Jože Plečnik, nella quale commenta il libro dell'architetto ceco Karel Honzik appena inviato in precedenza, informando il suo professore sui nuovi progetti, tra cui anche il nuovo "monumento a Vladimir Gortan in Istria, ormai quasi completato"[41].

Ma nonostante il fatto che la maggior parte dei lavori fosse stata conclusa entro la fine di ottobre, venne stabilito che la tomba sarebbe stata inaugurata alla presenza di Josip Broz Tito il 14 giugno 1953, in occasione del decimo anniversario dell'insurrezione popolare in Istria. Per l'occasione vennero organizzate corse speciali in treno per Pisino, incluse alcune linee da Zagabria e Lubiana, come pure autobus, e le aziende istriane, come le miniere di bauxite e carbone,

40 Skansi, "Space, Magic and Remembrance", 152; "la composizione è statica solo quando l'osservatore sta fermo. Con ogni movimento si scoprono nuovi rapporti spaziali. La composizione vive nello spazio, come anche nel tempo, nel movimento. Ogni mossa anima i suoi rapporti e le dà sempre nuovi valori spaziali – infatti la composizione è destinata al movimento, il moto ne è parte integrante, intrinseca, inscindibile." Venturini, "Memorijalni opus arhitekta Zdenka Kolacija", 38.

41 Lettera di Zdenko Sila a Jože Plečnik, 26.10.1952. Documenti MGML-PZ.

misero a disposizione i propri camion per il trasporto della popolazione[42]. Le spoglie di Vladimir Gortan furono poste in un'apposita cassetta di bronzo, realizzata secondo i disegni di Kolacio e Sila nel cantiere navale *Scoglio Olivi* di Pola[43]. La cassetta fu collocata in un cofano di legno, esposto al pubblico il 13 giugno presso la Casa dell'Armata Popolare Jugoslava di Pola, dopo di che fu solennemente portato su un affusto alla stazione ferroviaria, per raggiungere Pisino con il treno delle 15, dove fu prelevato da quattro collaboratori superstiti di Gortan. Da Pisino il corteo proseguì a piedi fino a sotto Vermo, dove si fermò al crepuscolo intorno alle ore 20. Poi salì sulla collina dove sorgeva il monumento e lì, "sotto la massiccia stele di pietra di 18 tonnellate, deposero la bara di Gortan"[44].

Il monolite in pietra delle dimensioni di 1,2 x 2,4 x 1,68 metri, fu estratto e lavorato grezzamente nella cava di Santo Stefano dei dintorni di Pinguente e consegnato al cantiere dove fu ulteriormente sagomato e rifinito mediante levigatura[45]. La scelta della forma di stele, specifico motivo funerario utilizzato tra il XIII e il XVI secolo nei territori un tempo governati da Stefan Tvrtko I Kotromanić, nell'Istria centrale è direttamente collegata all'Esposizione di arte medievale jugoslava, nella quale le stele di Bosnia, Erzegovina, Dalmazia, Serbia e Montenegro erano state esposte come oggetti centrali, a dimostrazione dell'autonomia della storia jugoslava. Per Miroslav Krleža le stele rappresentavano la materializzazione del rifiuto jugoslavo dell'Oriente, di Costantinopoli e dell'Occidente, di Roma, considerato che li collegava alla Chiesa eretica dei

42 "Ususret velikoj proslavi u Bermu", 6; "Pripreme za proslavu u Bermu", 1; "da Pola in direzione di Pisino partiranno otto treni, ognuno di venti vagoni, da Fiume anche otto, da Dignano due, da Canfanaro uno, da Rovigno uno, da Pinguente due e da Lupogliano uno", vedi: "Pred velikom proslavom 10 godišnjice oslobođenja od talijansko-fašističkog okupatora", 1; "per la cittadinanza che desidera presenziare alla cerimonia verranno messi a disposizione circa trecento autobus e camion", vedi: "Pripreme za veliku svečanost u Pazinu i Bermu", 1.

43 Kolacio, "Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu", 42.

44 Dettagli descritti in: "Pogrebna svečanost u Pazinu i Bermu", 3; Vedi anche: "Nezaboravna proslava", 1.

45 "La cava di pietra di Santo Stefano, che dista 15 chilometri da Pinguente, si trova a Brdo, come una galleria. Ha 125 anni ed è stata attiva fino al 1942. Dopo la guerra è stata trovata in rovina. Prima della guerra la pietra, conosciuta con il nome di 'Santo Stefano', veniva esportata in Inghilterra, Belgio e Austria. Per struttura è un calcare cristallizzato, di colore grigio chiaro e scuro, che dona alla pietra una vitale bellezza. È dura e facile da lavorare. Viene usata per lavori di rifinitura ornamentale, per rivestimenti esterni e interni. È resistente agli influssi atmosferici ed è ottimo per la lucidatura." Vedi: "Bogatstvo istarskih kamenoloma", 3. Il monolite di pietra del monumento è stato restaurato nel 2023 secondo il progetto esecutivo dell'ottobre 2022, dell'autore architetto Emil Jurcan e della conservatrice - restauratrice Osanna Šašinka. All'atto del restauro è stata eseguita la rimozione profonda di strati microbiologici mediante una soluzione al cinque per cento di sali di ammonio applicata per tre volte, e il tutto è stato ripetuto più volte. Il tassello esistente nell'angolo inferiore del monolite è stato sostituito e le superfici di contatto sono state tamponate con colla bianca per pietra. Il materiale sassoso mancante, come anche le fessure del monolite sono stati riempiti con pietra artificiale. Vedi Šašinka, *I faza konzervatorsko - restauratorskih radova*.

Bogomili: "La scultura bogomila, in quanto fenomeno centrale della nostra rilevanza storico-culturale, si erge tuttora davanti a noi come monumento imponente e misteriosamente cupo, come sarcofago scolpito con ingegno sopra la tomba del nostro nonconformismo artistico e morale-intellettuale"[46]. Considerato che la mostra costituiva anche un programma artistico che avrebbe potuto guidare gli autori contemporanei nella creazione di una nuova arte jugoslava autonoma, libera dall'influenza di Oriente e Occidente, il motivo della stele fu usato già un anno dopo l'Esposizione parigina nella proposta del monumento di Pokupje della scultrice Olga Jevrić, che la descrisse in maniera personale e intima quale simbolo di:

> resistenza alla convenzione, resistenza alla forza, resistenza a tutto ciò che avrebbe dovuto fermare certi movimenti. E in tal senso questa stele, ovvero la forma della stele, era per me vicina come un momento su cui poter contare nella ricerca della soluzione per la scultura monumentale nel caso concreto. Qui ho sperimentato davvero per la prima volta ciò che si chiama dialogo delle masse nello spazio[47].

A differenza di Olga Jevrić, Kolacio e Sila utilizzarono il motivo della stele come segno geometrico rigorosamente definito, che collega il centro dell'Istria al resto della Jugoslavia attraverso il mito.

La stele di Vermo ha incisa sulle sue facciate maggiori orientate verso il sentiero centrale, l'epigrafe:

QUI RIPOSANO I RESTI TERRENI
DEL COMBATTENTE POPOLARE
VLADIMIR GORTAN DEL VILLAGGIO DI VERMO
CHE IL 17 OTTOBRE 1929 SACRIFICÒ LA SUA
VITA PER LA LIBERTÀ DELL'ISTRIA

46 Krleža, "Povodom izložbe jugoslavenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike u Parizu 1950 godine", 334; La tesi sul collegamento tra stele e Bogomili è stata ipotizzata nel 1885 dall'archeologo britannico Arthur Evans, e la considerò anche lo scrittore di viaggi austriaco Johann von Asboth. Agli inizi del XX secolo l'archeologo e storico Ćiro Truhelka proseguì su tale linea e dopo la II Guerra mondiale anche il legale Aleksandar V. Solovjev. Però, nella seconda metà del XX secolo gli storici e gli archeologi quali Alojz Benc, Šefik Bešlagić, Nada Miletić, Mariane Wenzel e altri ancora, smentirono il collegamento diretto tra la stele e la Chiesa bosniaca, mettendo in luce i diversi influssi nella creazione dei loro rilievi: da quelli paleoslavi, precristiani, medievali e addirittura valacchi.; La storica dell'arte Tanja Zimmermann presuppone che la mitizzazione dei Bogomili da parte di Krleža avesse tratto ispirazione dal libro di Josef Leo Seifert *Die Weltrevolutionäre: von Bogomil über Hus zu Lenin* (Rivoluzionari mondiali: dai Bogomili attraverso Hus e fino a Lenin) del 1931. Vedi: Zimmermann, "From the Haiduks to the Bogomils", 67.

47 Citato in: Vučetić, "Razotkrivanje skrivenog u svetu plastičkih formi Olge Jevrić", 50.

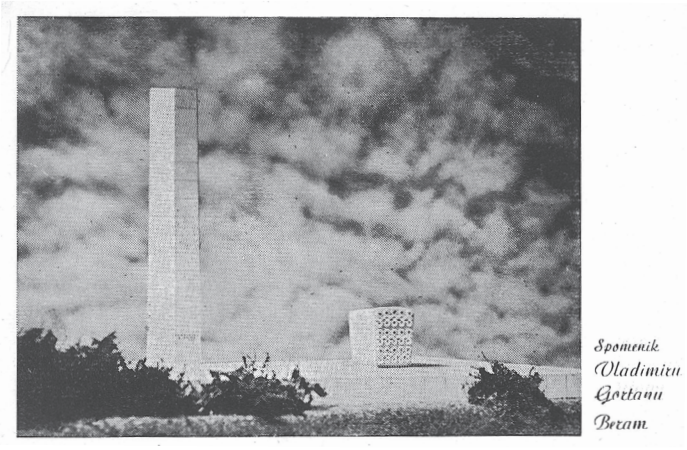
Sulla facciata opposta longitudinale della stele leggiamo il testo:

L'ISTRIA LIBERATA CON LA LOTTA
DEL POPOLO DELLA JUGOSLAVIA
DALLA VIOLENZA DELL'IMPERIALISMO
ITALIANO È GRATA
A TUTTI I COMBATTENTI PER LA SUA
INDIPENDENZA E LIBERTÀ

Sui lati più corti della stele orientati verso Vermo e nella direzione opposta è stato creato un rilievo, ovvero secondo le parole di Branko Fučić, un grafema con motivi astratti di attrezzi agricoli disposti in composizione libera "che simbolizzano le origini contadine di Gortan"[48]. L'ispirazione del rilievo prende spunto dal contesto locale istriano, dove esistono lapidi sulle quali sono scolpiti attrezzi rurali, e più precisamente dai motivi riprodotti sulle pietre tombali antiche in vari cimiteri istriani, studiate in maniera approfondita proprio da Branko Fučić – accademico, storico dell'arte e conservatore, che già nel 1945 iniziò le sue ricerche sulle scritte glagolitiche e sulla pittura murale in Istria, il che, tra l'altro, lo portò anche all'ingaggio per la preparazione del materiale istriano per la già menzionata Esposizione di Parigi[49]. Una settimana dopo l'annuncio della collocazione della tomba di Gortan sotto Vermo, Fučić pubblicò l'articolo intitolato *Tombe senza nome (Bezimeni grobovi)*, in cui descriveva i motivi che egli stesso definisce "araldica provocatoria":

> Chi percorre i luoghi isolati dei piccoli cimiteri e delle vecchie cappelle cimiteriali nella remota campagna della terra istriana, si ritroverà spesso davanti a tombe, a lapidi, sulle quali non è stata scritta neppure una lettera. Né nome, né cognome, né titolo, né data: nessun dato scritto. Nessun compiacimento, nessuna competizione. Su queste lapidi sono scolpiti in bassorilievo solo semplici segni, tutti rappresentanti arnesi per i lavori agricoli: ci sono aratri e carri, vomeri e squadre, picconi e zappe, falci e roncole, asce e forbici da tosatura. Un intero corredo di attrezzi con cui, col sudore sul volto si è lavorata per secoli la terra istriana. Sotto questi simboli non riposano le ossa di un singolo uomo: principe, nobile, cavaliere. Queste tombe silenziose e senza nome sono l'ultimo luogo di riposo collettivo di generazioni anonime di contadini istriani[50].

48 Kolacio, Sila, "Monument en Istrie, Yugoslavie", 80.
49 Vedi Bradanović, *Branko Fučić*, 72, 119-120.
50 "Bezimeni grobovi", 3.



Cartolina con il plastico della tomba di Vladimir Gortan (Fonte: AEJ)

Ed è proprio a Branko Fučić che possiamo attribuire il merito per l'uso dei motivi degli attrezzi agricoli sul monumento. Infatti, nella prima variante del progetto era previsto che le superfici laterali della stele fossero decorate con una treccia stilizzata (*pleter*), come ulteriore riferimento all'Esposizione parigina e alle istruzioni di Krleža, secondo cui "questa ornamentazione compare da Parenzo a Kalenić a dispetto del romanico ufficiale, quale indubbio segno di resistenza, che corrisponde al circolo glagolitico slavo antico"[51].

Tuttavia, già nell'ottobre 1952 gli autori sostituirono gli ornamenti a intreccio con il motivo degli attrezzi contadini, il che provocò polemiche sui media locali. Un articolo anonimo dell'epoca criticava questa decisione degli autori:

> Siamo venuti a sapere dall'ingegnere Sila che si è rinunciato all'idea originale di incorniciare la tomba con il *pleter*. Al posto della treccia verranno posti i simboli delle professioni, come si usava un tempo per i vecchi sepolcri. Siamo del parere che anche con i simboli delle professioni, rappresentati da martello, falce, pala o qualche altro segno, la treccia stilizzata, quale compagna secolare dei nostri monumenti e come puro simbolo slavo, non dovrebbe essere trascurata. Anzi, né il *pleter* né il simbolo delle professioni perderebbero il proprio effetto, e nemmeno la tomba stessa, se combinati in maniera appropriata. Il rigetto della treccia da un monumento alla lotta e ai valori nazionali riduce in un certo qual modo la grandezza stessa dell'opera e dell'idea. Ad ogni modo, prima di prendere una decisione definitiva sulla questione, sarebbe opportuno che il comitato si riunisse di nuovo e ne discutesse. Un domani questo dettaglio apparentemente insignificante potrebbe

51 Krleža, "Povodom izložbe", 346.

> influenzare negativamente l'intera composizione. Proprio oggi, e soprattutto considerando il luogo in cui viene collocato e il caso storico che ha portato a ciò, il *pleter* sottolinea con più forza il carattere slavo, ossia croato, di queste terre[52].

Seguì la risposta di Fučić all'articolo, con la quale offriva un argomento esattamente contrario:

> Se ovunque in questi luoghi la treccia rappresenta l'espressione artistica delle masse popolari slave del passato, lo può fare in minima misura proprio in Istria. (...) Se si osserva la mappa dei ritrovamenti di trecce nella penisola istriana, emerge un fatto di fondamentale importanza. Infatti, mentre l'area di diffusione del *pleter* è unita e continua lungo le coste occidentali e meridionali dell'Istria, dove le città romane hanno avuto un ruolo decisivo, nell'Istria centrale, fino ad allora o all'epoca slavizzata, la treccia è solo sporadica e sul territorio statale croato, cioè in Liburnia, la treccia non compare affatto[53].

Comunque, non si può attribuire a Fučić solo il merito di aver difeso la scelta degli autori di usare i motivi degli attrezzi contadini, ma anche di avere indicato all'architetto Sila i luoghi precisi in cui si trovavano quei motivi, perché li aveva pure elencati successivamente in un suo articolo del 1958. Accogliendo l'idea di Fučić, Zdenko Sila, al quale Nikolaus Pevsner attribuisce la paternità dei rilievi, infine dichiarò pubblicamente che sul monumento sarebbero stati riprodotti i simboli stilizzati degli attrezzi "perché con la loro originalità parlano meglio e più direttamente di qualsiasi altro ornamento, della vita e del lavoro del nostro uomo laborioso e combattente[54].

Il successivo elemento stereometrico della composizione è la verticale dell'obelisco alta 9 metri, collocata a sinistra del percorso centrale, a cui Tonko Maroević ha attribuito due significati diversi, uno generale e simbolico, l'altro invece concreto e spaziale.

> L'obelisco accanto all'ossario di Gortan è una sorta di meridiana, che divide la luce e distribuisce le ombre sull'ampio piazzale lastricato. La verticalità, naturalmente, significa anche slancio, inquietudine, durata, vitalità inesauribile o vittoria della

52 *Ibid*.

53 "O pleteru u Istri", Riječki list, 3.

54 "Spomenik Gortanu u Bermu", 3.; "Sul blocco c'è la scritta e alcuni gruppi di attrezzi scolpiti in maniera concisa, come quelli che caratterizzano le lapidi delle tombe di artigiani nei cimiteri delle chiese: gli attrezzi da falegname o sarto, come anche quelli dei contadini e pastori. Ci indicano la classe e l'ambiente di provenienza di Gortan. Gli ornamenti sono opera di Zdenko Sila." Pevsner, "Kolacio Memorials", 221.

> vita sulla morte – tutto secondo l'antico codice dei simboli. Tuttavia, nel caso specifico, il pilastro è eretto principalmente come modulatore spaziale, misura e riferimento, collocato per essere visibile dalle colline circostanti, non per competere con esse, ma per emergere come unità di significato[55].

Un tale rapporto con il paesaggio è stato attentamente progettato scegliendone la collocazione sulla collina di fronte al villaggio di Vermo, con il cui campanile l'obelisco entra in un immediato dialogo visivo, mentre sotto di esso in una curva passa la strada principale che collegava l'Istria jugoslava dell'epoca con il Territorio Libero di Trieste. "L'unica arteria di transito che collega l'Istria centrale alla costa occidentale, a Parenzo e Trieste, si solleva dalla pianura e aggira con un ampio arco il monumento a Gortan quale centro di rotazione," scrive Fučić[56].

L'antico simbolo egiziano dei raggi di sole incorporato nella forma di obelisco è stato interpretato in questi luoghi soprattutto grazie all'architetto Jože Plečnik. Già negli anni Venti dello scorso secolo Plečnik collocò in Cechia un obelisco monolitico in granito nel cortile del Castello di Praga e nel monumento ai legionari cecoslovacchi a Lány, mentre a Lubiana creò il Monumento illirico con blocchi di pietra calcarea di Brazza. Egli fece ritorno al motivo dell'obelisco dopo la Seconda guerra mondiale quando nel 1952 lo usò nel creare il monumento alla LPL a Črna pri Mežici e a Radeče in Slovenia, aspetto che venne accettato anche dai suoi allievi, che usarono l'obelisco nei loro progetti di monumenti del dopoguerra, adattandolo ai diversi rapporti spaziali. Fu così che secondo Peter Krečič,

> gli allievi iniziarono ad abbandonare l'approccio tradizionale al monumento su piedistallo o recintato. Decisero di collocarlo nello spazio dove ha un effetto in un determinato paesaggio o contesto architettonico, inizialmente con piedistallo e con l'accento sull'asse, poi senza nulla di ciò. I monumenti di Bitenc a Draga, a Orehovica vicino allo Zagorje, presso Medna, quello di Lapajnet a Podhosta e altri ancora illustrano bene questo sviluppo. Il monumento di Ravnikar a Bloke lo conclude: i monoliti di pietra eretti, diversi, vengono sistemati liberamente, senza piedistallo e senza riferimenti a un determinato asse visivo. Si tratta di una nuova visione della forma che, pur derivando da Plečnik per quel che riguarda la pianificazione, non ha ulteriori contatti con lui, se non in alcuni dettagli[57].

55 Maroević, "Predgovor", 7.

56 Fučić, "Gortanov spomenik u Bermu", 23-24.

57 Krečič, *Spomeniki NOB Jožeta Plečnika*. Per i monumenti di Plečnik vedi: Prelovšek, "Monuments by the Architect Jože Plečnik", 11-26.

Oltre che per Ravnikar, nei cui monumenti gli obelischi sistemati liberamente costituiscono quasi sempre una parte immancabile della composizione, lo stesso vale anche per altri allievi di Plečnik, quali Marko Župančič con i suoi monumenti di Stična na Dolenjskoj e Grič presso Črnomelj, e Peter Terpin (Trpin), che nei primi anni Cinquanta eresse un obelisco a Hrastnik e a Kokra pod Jezerskim.

L'obelisco di Vermo fu realizzato negli stessi anni, il che passando per Zdenko Sila può essere considerato un ulteriore riflesso di quella stessa scuola di architettura di Plečnik. Qui la verticale viene modellata in esagonale, con quattro lati più ampi e due più stretti, mentre l'intero volume si restringe verso l'alto. È stato costruito con la struttura interna in cemento, con rivestimento di lastre di pietra chiara, tagliate a mano, con evidenti segni della lavorazione della pietra calcarea dei dintorni di Pola, spesse 7–10 cm, fissate alla struttura nelle parti superiori laterali con graffe metalliche. Considerandone la geometria, tutte le lastre hanno la stessa altezza di 60 cm, ma una forma trapezoidale per permettere loro di adattarsi alla riduzione della stessa in altezza e hanno diverse larghezze, dagli 87 cm ai 76 cm in cima ai lati più larghi e dai 50 cm ai 35 cm in cima a quelli più stretti[58]. Su di esso è inciso il testo:

QUESTO MONUMENTO
È STATO ERETTO DAL POPOLO D'ISTRIA
IL 14 GIUGNO 1953

Particolare attenzione è stata dedicata al modellamento degli angoli dell'obelisco, le cui lastre di pietra, nonostante il loro spessore imponente, hanno il bordo visibile di soli 2 cm, il che dona alla materia lapidea l'illusione di leggerezza e dematerializza la tridimensionalità complessiva della massa dell'obelisco in fragili connessioni degli elementi bidimensionali piatti. In tale modo la tettonica dell'obelisco, composto da elementi superficiali, costituisce l'antipodo della massa monolitica della vicina stele.

58 L'obelisco fu restaurato nel 2024 secondo il progetto esecutivo dell'ottobre 2022 degli autori, architetto Emil Jurcan e conservatrice - restauratrice Osanna Šašinka. Durante i lavori di restauro è stata eseguita la rimozione profonda degli strati microbiologici mediante una particolare soluzione al cinque per cento a base di sali di ammonio, in tre mani, dopo di che sono stati rimossi dall'obelisco gli interventi successivi eseguiti sul monumento, ovvero cinque lastre di pietra e i rattoppi, visto che non erano stati eseguiti appropriatamente. Sono state sistemate otto lastre nuove di pietra uguale, ma spesse 5 cm, nei punti in cui si era intervenuto successivamente. Le nuove lastre sono state rinforzate con tre ancore di inox, di 15 cm, fissate su base cementizia. I restanti danni strutturali sulle lastre originali sono stati restaurati usando pietra artificiale. Con la fase conclusiva sono stati colmati gli interstizi tra le lastre. Vedi Šašinka, *II faza konzervatorsko - restauratorskih radova na kamenoj plastici.*

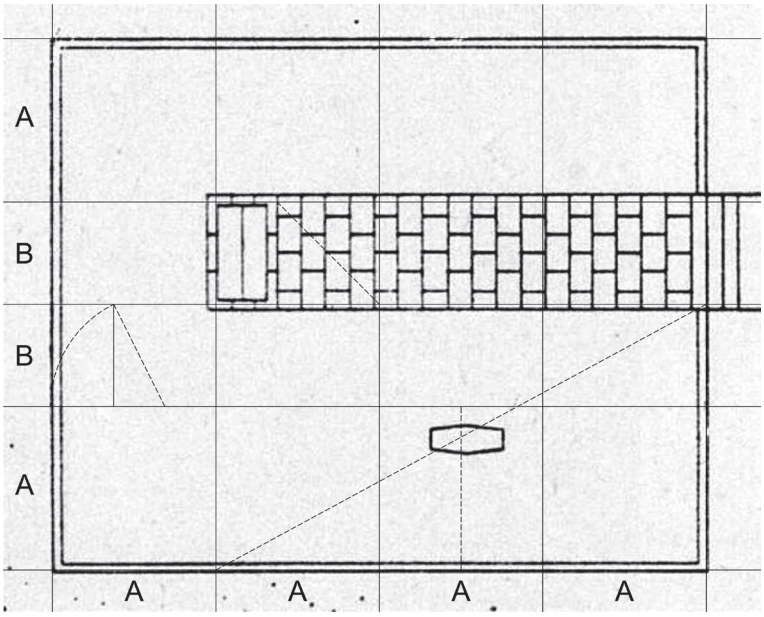
Entrambi gli elementi della composizione sono posizionati su un basamento comune, la superficie grezza del piazzale rialzato rispetto al terreno circostante. La pavimentazione aggregante del monumento, della dimensione complessiva di 13 x 16 metri, è ricoperta di pietra frantumata del territorio di Pisino[59], sistemata secondo la tecnica tradizionale in lunghezza libera in verticale a coltello, con riempimento dei giunti mediante la creazione di ampie fughe di cemento, sagomate in maniera specifica, come le pavimentazioni delle piazze delle località istriane[60]. In tal modo anche il terzo elemento della composizione, quello orizzontale e di supporto, assume un significato simbolico attraverso l'astrazione degli elementi architettonici. Qui viene reinterpretato un pezzo dell'architettura tradizionale delle pavimentazioni dei villaggi locali, geometrizzato e sollevato da terra per fargli acquisire caratteristiche monumentali rispetto a quelle locali. Sulla superficie del piazzale così trattata è stato creato un sentiero longitudinale largo 2,8 metri, realizzato in maniera completamente opposta: le sue lastre spesse 3 cm sono di pietra calcarea dei dintorni di Pola, la cui tonalità è più chiara rispetto a quella di Pisino, e come intervento finale sono state levigate a fondo per renderle lisce e posate sotto forma di reticolo ortogonale regolare di larghezza uniforme[61]. Un tale contrasto nella lavorazione delle superfici tra percorso e piazzale, come pure nella modalità di posa, è stato pensato per conferire al percorso centrale, secondo le parole degli autori, il significato di tappeto o guida che fa accedere solennemente ai resti di Vladimir Gortan[62]. L'intera piazza è infine delimitata da lastre di pietra verticali, spesse 12,5 cm, che emergono dal colle erboso sul quale sorge il monumento.

59 "Nelle immediate vicinanze di Pisino c'è la cava di pietra il cui prodotto è famoso sul mercato mondiale come 'Verde di Pisino' e 'Nocciolato di Pisino'. Prima della guerra la sua pietra veniva esortata molto in America, Inghilterra e in altri paesi. È resistente all'inverno, compatta e facile da levigare. Viene usata per rivestimenti decorativi di interni, è di colore giallo chiaro con granulazione grigia.", in: "Bogatstvo istarskih kamenoloma", 3.

60 "Pavimentazione eseguita come quella delle stradine dei piccoli abitati istriani". Kolacio, Sila, "Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu", 2.

61 "La più vicina a Pola (...) c'è la cava di pietra di Vincural o 'Cave Romane' (...) La cava ha due strati: quello superiore denominato 'nocciolato', è una pietra color noce con piccoli fori naturali, tenera, facile da lavorare e viene usata per pavimentazioni esterne. Lo strato inferiore, noto con il nome 'statuario', è di colore bianco, ideale per figure e opere ornamentali e rivestimenti di facciate. È facile da lavorare, resitente a qualsiasi tipo di clima e all'aria diventa ancora più solida", in: "Bogatstvo istarskih kamenoloma", 3; Il tappeto di pietra è stato restaurato nel 2025, come da progetto esecutivo dell'ottobre 2022 degli autori architetto Emil Jurcan e conservatrice - restauratrice Osanna Šašinka. All'atto del restauro sono state sostituite quattro lastre con pietra Selina, sono stati rimossi gli strati microbiologici, riparati i danni con pietra artificiale e colmati gli interstizi. Vedi Šašinka, *III faza konzervatorsko.*

62 "Il tappeto di pietra levigata che conduce dalle scale di accesso alla stele, interrompe la lavorazione grezza delle lastre. Sul tappeto di pietra è stata collocata la stele". Kolacio, "Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu", 42



Emil Jurcan, Schema della sezione aurea nella pianta della tomba di Vladimir Gortan

Dalla descrizione scaturisce l'attenzione dedicata alle qualità materiali di ciascun elemento della composizione sopra descritto. Pur essendo tutti di pietra, gli elementi si differenziano deliberatamente sia per tipo di pietra che di lavorazione, così da determinare con quanta più precisione la loro singolarità all'interno del complesso. Trattasi di un insieme progettato con rigorosità quasi classica nell'ordine interno della composizione, basato sul principio della sezione aurea. Infatti, il bordo del piazzale rialzato è suddiviso longitudinalmente in quattro quadrati uguali di 4 x 4 m, che costituiscono l'origine modulare della composizione. Tra questi moduli perimetrali sono state collocate due file di elementi rettangolari in sezione aurea, con il lato lungo di 4 metri e quello corto di 2,5 metri.

In tal modo il ritmo dei moduli del piazzale appare come A-A-A-A sul bordo lungo e A-B-B-A su quello corto. Il modulo destro dei due centrali B, se osservato in direzione della stele, è riservato alla posizione del percorso centrale che occupa tre dei quattro moduli del piazzale, lasciando l'ultimo campo coperto da pietra lavorata. Il penultimo campo di questo modulo, ossia l'ultimo del sentiero di pietra, è ulteriormente suddiviso secondo il principio della sezione aurea, per creare lo spazio destinato al posizionamento del monolitico della stele, le cui proporzioni in pianta sono 1:2. Il terzo elemento della composizione, l'obelisco verticale, è anch'esso inserito in questo reticolo seguendo la diagonale tracciata



Nenad Gattin, Tomba di Vladimir Gortan (Fonte: IPU)

dal punto centrale del bordo di accesso al piazzale, sul cui lato destro inizia il sentiero, fino al punto in cui termina il terzo modulo del bordo sinistro longitudinale del piazzale. Il punto in cui questa diagonale s'interseca con l'asse trasversale centrale del secondo modulo del reticolo, è la posizione in cui è stato collocato l'obelisco[63].

CONCLUSIONE

Gli elementi della composizione del monumento di Vermo non sono reciprocamente uniti solo dal loro reticolo geometrico. Per la percezione spaziale è più importante la loro connessione cromatica nel candore dei materiali che li integra in un insieme, nonostante le diverse lavorazioni e tipologie di pietra, separandoli al contempo dal verde del paesaggio circostante, effetto questo particolarmente evidente sotto i raggi intensi del sole. "Il monumento è progettato per vivere nella piena luce piena del giorno, sotto il sole, dove dalla distribuzione di superfici chiare e scure nettamente delimitate emerge la percezione ottica del volume. Tenendo conto del percorso giornaliero del sole come fonte di luce, i progettisti hanno ottenuto un effetto plastico del monumento anche mediante l'orientamento spaziale dei corpi stereometrici e la modellazione

63 Vedi: Jurcan, "Spomenik Vladimirju Gortanu v Beramu", 124-125.

delle pendenze delle lastre. È eccellente pure la soluzione sul prisma verticale, dove durante tutto il giorno si accendono e spengono alternativamente le superfici adiacenti, viste da qualsiasi punto di osservazione"[64] spiega Branko Fučić il fondamentale significato formale del monumento, riportando il tema alla sua origine, alla localizzazione precisa e accuratamente scelta dell'intervento nell'ampio paesaggio. Per lo storico dell'arte Eugen Franković, quest'opera di Sila e Kolacio è uno dei monumenti jugoslavi che meglio hanno risolto il proprio rapporto con lo spazio circostante, e per Marina Donadini qui "si ottiene un collegamento davvero eccezionale e quasi organico tra il paesaggio e le forme plastiche, il che in linea generale non è avvenuto con numerosi monumenti alla rivoluzione eretti durante gli anni Cinquanta. L'opera è una sintesi di tutti i fattori, dalla configurazione del terreno, alla vegetazione, agli 'emblemi' popolari, fino alla composizione della massa e del volume"[65].

Uno dei primi monumenti astratti alla LPL, che al contempo è riuscito a instaurare un equilibrio eccezionale con il suo ambiente, è stato presentato per la prima volta alla comunità scientifica solo due anni dopo l'inaugurazione, sulle pagine del neonato periodico Čovjek *i prostor*. Sono poi seguite pubblicazioni sul periodico zagabrese *Arhitektura* e sulla rivista parigina *L'Architecture d'aujourd'hui* nel 1957, come pure l'anno successivo nell'analisi più completa del monumento scritta da Branko Fučić per il *Bulletin JAZU*. Infine, la tomba di Vladimir Gortan ha avuto risonanza internazionale nel 1966, con la presentazione sulla rivista londinese *Architectural Review,* curata da Nikolaus Pevsner. Con il loro monumento di Vermo Kolacio e Sila hanno tracciato un nuovo percorso nella scultura memoriale. Perché, come osservato da Milan Prelog, si trattava di un'opera che "rispondeva con molta precisione ad alcune questioni spinose che emergevano incontrando i numerosi monumenti cresciuti in maggiore o minore disarmonia col compito che dovevano assolvere: essere i segni spaziali di una grande epoca"[66]. Questa risposta fu offerta nel 1953 ai piedi del villaggio di Vermo, in prossimità del più grande focolaio della Guerra fredda dell'epoca, la città di Trieste, in un prato dove "nel fine e delicato paesaggio istriano, questi due volumi netti si stagliano sullo sfondo grigio-verde dei colli ondulati come uno squillante grido spaziale"[67].

64 Fučić, "Gortanov spomenik u Bermu", 24.
65 Donadini, "Zdenko Kolacio, Tonko Maroević", 114; Franković, "Javnost spomenika", 24.
66 Prelog, "Predgovor".
67 Venturini, "Memorijalni opus arhitekta Zdenka Kolacija", 41.

La risposta posta sotto Vermo, quello squillante grido spaziale, è stata concepita e realizzata come un dispositivo relazionale unico, che mediante forme astratte trasmette un mito concreto, un'incantazione indispensabile per l'appropriazione di quel paesaggio delicato, di quel territorio recentemente annesso e sconosciuto dell'Istria, terra incognita.

BIBLIOGRAFIA

Fonti archivistiche

AEJ: Archivio privato Emil Jurcan

ANG: Archivio privato Nikša Grabovac

IPU: Istituto di storia dell'arte, Zagabria (Institut za povijest umjetnosti, Zagreb)

MAO: Museo di Architettura e Design, Lubiana (Muzej arhitekture in oblikovanja, Ljubljana)

MGR: Museo civico di Fiume (Muzej grada Rijeke)

MGML-PZ: Museo e galleria civica di Lubiana, fondo Plečnik (Muzej in galerija mesta Ljubljane, Plečnikova zbirka).

Monografie

Bradanović, Marijan. *Branko Fučić: povjesničar umjetnosti i konzervator*. Fiume: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, 2024.

Giedion, Siegfried. *The Eternal Present: Volume I. The Beginnings of Art*. Washington D. C.: The National Gallery of Art, 1962.

Kolešnik, Ljiljana. *Između istoka i zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagabria: Institute za povijest umjetnosti, 2006.

Krečič, Peter. *Spomeniki NOB Jožeta Plečnika in njegove šole*. Lubiana: Arhitekturni muzej, 1975.

Montini, Federico Tenca. *La Jugoslavia e la questione di Trieste, 1945-1954* Bologna: Società editrice il Mulino, 2020.

Novak, Bogdan Ciril. *Trieste, 1941-1954. La lotta politica, etnica e ideologica*. Milano: U. Mursia & C., 1973.

Ravnikar, Edvard. *Umetnost in arhitektura: zbornik esejov*. Lubiana: Slovenska matica, 2007.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 1997.

Articoli in riviste

"Natječaj za spomenik palim borcima NOB u Rijeci". *Arhitekt*, 11 (1954): 16-17.

Burstow, Robert. "Butler's Competition Project for a Monument to 'The Unknown Political Prisoner'; Abstraction and Cold War Politics". *Art History*, 12/ 4 (1989): 472-496.

Butković Mićin, Lidija. "Istarsko-kvarnerski spomenici Zdenka Kolacija". *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, Klanjec. 32-33/34-35, XXXII-XXXV (2012-2015): 283-298.

Butković Mićin, Lidija. "Rekonstrukcija putničke luke i uređenje obale Riva u Rijeci od 1945. do 1960. godine". *Ars Adriatica*, 13 (2023): 251-274.

Donadini, Marina. "Zdenko Kolacio, Tonko Maroević. Globus, Zagreb, 1984." *Život umjetnosti*, 1/37-38 (1984): 114.

Ereš, Ana. "The Venice Biennale and the Art in Belgrade in the 1950s. A Contribution to the Study of the Artistic Dialogue between Italy and Serbia". *Balcanica,* 53 (2022): 227-242.

Fučić, Branko. "Gortanov spomenik u Bermu". *Bulletin JAZU*, 4/I (1958): 22-25.

Franković, Eugen. "Javnost spomenika". *Život umjetnosti*, 2 (1966): 17-24.

Jurcan, Emil. "Spomenik Vladimirju Gortanu v Beramu". *Outsider*, 38 (2024): 124-125.

Kolacio, Zdenko. "Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu". *Arhitektura*, 1-6/XI (1957): 41-43.

Kolacio, Zdenko; Sila, Zdenko. "Novi parkovi u Rijeci". *Arhitektura*, 3 (1952): 40-44.

Kolacio, Zdenko; Sila, Zdenko. "Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu". *Čovjek i prostor*, 24/II (1955): 2.

Kolacio, Zdenko; Sila, Zdenko. "Monument en Istrie, Yugoslavie". *L'Architecture d'aujourd'hui,* 4 (1957): 80.

Kolacio, Zdenko; Sila, Zdenko. "Kosturnica na Trsatu". *Arhitektura*, 1-2 (1961): 7-8.

Krleža, Miroslav. "Izložba jugoslovenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike". *Umetnost* 2 (1950): 13-20.

Krleža, Miroslav. "Povodom izložbe jugoslavenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike u Parizu 1950 godine". *Republika*, 6/VI (1950): 329-347.

Marter, Joan. "The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition". *Art Journal*, 53/4 (1994): 28-36.

Orbanić, Josip. "Zelene površine Pule". *Prilozi o zavičaju*, 1 (1980): 231-277.

Pevsner, Nikolaus. "Kolacio Memorials". *Architectural Review*, 9 (1966): 221-222.

Prelovšek, Damjan. "Monuments by the Architect Jože Plečnik". *Acta historiae artis Slovenica*, 18/2 (2013) 11-26.

Ravnikar, Edvard. "Spomenik NOB na Rabu". *Arhitekt*, 11 (1954): 14-15.

Ravnikar, Edvard; Ivanšek, France. "Post-war architecture in Yugoslavia". *Architects' Year Book,* 6 (1955): 121-136.

Ravnikar, Edvard. "Arhitektura, plastika in slikarstvo". *Sinteza,* 1 (1964): 2-15.

Richter, Vjenceslav. "Zarobljene teorije", *Krugovi*, 1/I (1952): 84-91.

Skansi, Luka. "Space, Magic and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation. Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione". *Vesper,* 6 (2022): 142-157.

Supek, Rudi. "Konfuzija oko astratizma". *Pogledi*, 6/II (1953): 415-421.

Šoljan, Antun. "Svršetak kratkog izleta". *Forum*, 6 (1964): 850-875.

Venturini, Darko. "Memorijalni opus arhitekta Zdenka Kolacija". *Arhitektura*, 155/XXIX (1975): 36–48.

Ziherl, Jerica. "Spomenik Pod Beram". *Arhitektov bilten,* 224-227 (2020): 84-87.

Zimmermann, Tanja. "From the Haiduks to the Bogomils: Transformation of the Partisan Myth after World War II". *Kino!*, 10 (2010): 62-70.

Žic, Igor. "Riječki parkovi & spomenici". *Sušačka revija*, 78-79 (2012): 63-71.

Contributi in volumi collettanei

Curtis, William J. R. "Abstraction and Representation: The Memorial Complex at Kampor, on the Island of Rab (1952-3) by Edvard Ravnikar". In *Slovenia. Architect Edvard Ravnikar, Memorial Complex on the Island of Rab, 1953*, a cura di Miha Dešman, 17-35. Lubiana: DESSA, 2004.

Ekl, Vanda. "Riječki spomenici i vegetacija". In *Parkovi i nasadi u Rijeci: dvadeset peta godišnjica organizacije vrtlarskog udruženog rada*, a cura di Petar Matković, 87-90. Fiume: OUR Parkovi i nasadi, 1977.

Maroević, Tonko. "Predgovor". In *Spomenici i obilježja 1953-1982,* a cura di Zdenko Kolacio, 5-11. Zagabria: Globus, 1984.

Prelog, Milan. "Predgovor". In *Spomenici i obilježja arhitekta Zdenka Kolacija*, a cura di Zdenka Munk. Zagabria: Muzej za umjetnost i obrt, 1976.

Radošević, Milan. "'Veći od života' - sudbina posmrtnih ostataka Vladimira Gortana (1929. - 1953.)". In *Corpus, carnalitas...: o tijelu i tjelesnosti u povijesti na jadranskom prostoru. Zbornik X. istarskog povijesnog biennala*, a cura di Marija Mogorović Crljenko, Elena Uljančić, 193-205. Poreč: Zavičajni muzej Poreštine – Museo del territorio parentino; Università Juraj Dobrila di Pola – Facoltà di filosofia; Archivio di stato di Pisino, 2023.

Sila, Zdenko "Vrtno-arhitektonska i floristička obrada gradskih parkova - Parkovno nasljeđe Rijeke". In *Parkovi i nasadi u Rijeci: dvadeset peta godišnjica organizacije vrtlarskog udruženog rada*, a cura di Petar Matković, 43-52. Fiume: OUR Parkovi i nasadi, 1977.

Skansi, Luka. "Memorijalizacija". In *Fiume fantastika*, a cura di Vedran Mimica, Maroje Mrduljaš, Idis Turato, 566-597. Fiume: UNIRI, 2021.

Vučetić, Dejan. "Razotkrivanje skrivenog u svetu plastičkih formi Olge Jevrić". In *Olga Jevrić. Kompozicija i struktura*, a cura di Dušan Otašević, 47-66. Belgrado: Srpska akademija nauka i umetnosti, 2022.

Articoli in quotidiani o periodici non scientifici

Glas Istre:

"Posmrtni ostaci Vladimira Gortana svećano će se sahraniti u Bermu", *Glas Istre*, 6/IX, 15.8.1952, 3.

L. S. "Pripreme za podizanje spomenika Vladimiru Gortanu", *Glas Istre*, 11/IX, 19.9.1952, 6.

"Ususret velikoj proslavi u Bermu", *Glas Istre*, 18/X, 9.5.1953, 6.

"Pripreme za proslavu u Bermu", *Glas Istre,* 21/X, 30.5.1953, 1.

"Pred velikom proslavom 10 godišnjice oslobođenja od talijansko-fašističkog okupatora", *Glas Istre*, 22/X, 6.6.1953, 1.

"Nezaboravna proslava", *Glas Istre*, 24/X, 20.6.1953, 1.

Riviste letterarie:

Grga Gamulin, "Na temu apstrakcije", *Književne novine*, 60/V, 6.7.1952, 7.

La Voce del Popolo:

"Rinvenute le spoglie di Vladimir Gortan", *La Voce del Popolo*, 173, 24.7.1952, 1.

Riječki list:

R. Dim. "Bogatstvo istarskih kamenoloma", *Riječki list*, Fiume. 246 (1434) /V, 19.10.1950, 3.

I.J. "Kronika Pule: O regulaciji historijskog dijela grada", *Riječki list*, 279 (1466) /V, 27.11.1951, 2.

"Gdje bi trebalo podignuti spomenik palim borcima?, *Riječki list*, 82 (1575) /VI, 6.4.1952, 2.

Zdenko Kolacio, "Gdje podignuti reprezentativne spomenike", *Riječki list*, 166 (1659) / VI, 16.7.1952, 2.

I.L. "Pripreme za podizanje spomenika u Mošćeničkoj Dragi", *Riječki list*, 202 (1695) / VI, 27.8.1952, 1.

T.O. "U Bermu, rodnom mjestu Vladimira Gortana podiže se spomen-grobnica ovom istarskom heroju", *Riječki list*, 204 (1697) /VI, 29.8.1952, 1.

I. L. "Program svečanosti otkrića spomenika u Mošćeničkoj Dragi", *Riječki list*, 218 (1711) /VI, 14.9.1952, 1.

"Otkriven je spomenik borcima palim za oslobođenje Istre", *Riječki list*, 219 (1712) /VI, 16.9.1952, 1.

"Spomenik Gortanu u Bermu", *Riječki list*, 252 (1745) /VI, 24.10.1952, 3.

Zdenko Ko(lacio), "Izložba natječajnih radova", *Riječki list*, 94 (1896) /VII, 23.4.1953, 3.

"Pripreme za veliku svečanost u Pazinu i Bermu", *Riječki list*, Rijeka. 129 (1931) /VII, 5.6.1953, 1.

"U Bermu svečano proslavljena 10-godišnjica oslobođenja Istre od talijanske okupacije", *Riječki list*, 138 (1949) /VII, 16.6.1953, 1.

Lj. N. "Pogrebna svečanost u Pazinu i Bermu", *Riječki list*, Fiume. 138 (1940) /VII, 16.6.1953, 3.

Branko Fučić, "Bezimeni grobovi", *Riječki list*, 196 (1997) /VII, 23.8.1953, 3.

"Podizanje spomen-grobnice borcu za oslobodjenje Istre Vladimiru Gortanu", *Riječki list*, 235 (1728) /VI, 4.10.1952, 1.

"Spomenik Gortanu u Bermu", *Riječki list*, 252 (1745) /VI, 24.10.1952, 3.

Branko Fučić, "O pleteru u Istri", *Riječki list*. 268 (1761) /VI, 12.11.1952, 3.

Vjesnik:

Grga Gamulin, "Zarobljeni oblici I", *Vjesnik*, 2092/XII, 25.1.1952, 5.

Grga Gamulin, "Zarobljeni oblici II", *Vjesnik*, 2094/XII, 27.1.1952, 5.

Documentazione tecnica

Jurcan, Emil; Ossana Šašinka; Isabell Radešić. *Spomenik Vladimiru Gortanu u Bermu: izvedbeni projekt restauracije*. Pola: Soprintendenza ai beni culturali, 2022.

Šašinka, Osanna. *Beram, Spomenik Vladimiru Gortanu, Stećak - I faza konzervatorsko - restauratorskih radova na kamenoj plastici*. Pola: Soprintendenza ai beni culturali, 2023.

Šašinka, Osanna. *Beram, Spomenik Vladimiru Gortanu, Obelisk - II faza konzervatorsko - restauratorskih radova na kamenoj plastici*. Pola: Soprintendenza ai beni culturali, 2024.

Šašinka, Osanna. *Beram, Spomenik Vladimiru Gortanu, Kameni sag - III faza konzervatorsko - restauratorskih radova na kamenoj plastici*. Pola: Soprintendenza ai beni culturali, 2025.

SAŽETAK

GROBNICA VLADIMIRA GORTANA: APSTRAKTAN SPOMENIK U OKRILJU TRŠĆANSKE KRIZE

Riječki arhitekti Zdenko Kolacio i Zdenko Sila oblikovali su 1953. godine grobnicu za Vladimira Gortana, zamišljenu kao apstraktnu tektonsku kompoziciju, koja je inaugurirana pod selom Beram kraj Pazina u lipnju 1953. godine u prisustvu Josipa Broza Tita na jednog od masovnih mitinga koje je jugoslavenska država organizirala tijekom Tršćanske krize. Bio je to jedan od prvih apstraktih spomenika u Jugoslaviji, ali i šire, budući da je tada apstraktna umjetnost kritizirana kako među zemljama Istočnog bloka tako i onog Zapadnog. Članak prati genezu nastajanja Gortanove grobnice u kontekstu tadašnjih estetskih rasprava te povezuje njeno oblikovanje sa specifičnim pristupom spomeničkoj plastici koju je u Ljubljani razvijao arhitekt Jože Plečnik. Teza članka je da se apstraktna umjetnost, izvirući iz arhitektonske tradicije, opredmetila u ovom djelu kako bi služila široj kulturno-političkoj situaciji prisvajanja novog državnog teritorija Jugoslavije, što je centralna Istra tada predstavljala.

POVZETEK

GROBNICA VLADIMIRJA GORTANA: ABSTRAKTNI SPOMENIK V OKRILJU TRŽAŠKE KRIZE

Reška arhitekta Zdenko Kolacio in Zdenko Sila sta leta 1953 oblikovala grobnico za Vladimirja Gortana, ki je bila zamišljena, kot abstraktna tektonska kompozicija, ki je bila slovesno odkrita pod vasjo Beram blizu Pazina, junija 1953. leta, ob prisotnosti Josipa Broza Tita, na enem izmed masovnih zborovanj, ki jih je jugoslovanska država organizirala med tržaško krizo. Šlo je za enega prvih abstraktnih spomenikov v Jugoslaviji, pa tudi širše, saj je bila abstraktna umetnost v tistem času kritizirana tako v državah vzhodnega, kot tudi zahodnega bloka. Članek spremlja genezo nastajanja Gortanove grobnice v kontekstu takratnih estetskih razprav ter povezuje njeno oblikovanje s specifičnim pristopom k spomeniški plastiki, ki jo je v Ljubljani razvijal arhitekt Jože Plečnik. Teza članka je, da se je abstraktna umetnost, izvirajoč iz arhitekturne tradicije, v tem delu utelesila z namenom, da služi širši kulturno-politični situaciji prisvajanja novega državnega ozemlja Jugoslavije, kar je osrednja Istra takrat predstavljala.