

NICOLETTA STRADAIOLI

L'ICONOGRAFIA DELL'ITALIA  
NEL RISORGIMENTO ROMANTICO

1. *Introduzione*

Le immagini proprio come i testi costituiscono una fonte storica e sono a tutti gli effetti uno strumento di conoscenza e d'indagine significativo per riflettere su avvenimenti politici e sociali. La storiografia ha infatti da qualche anno messo in evidenza come le «testimonianze visive del passato» costituiscano una «“prova” storica di grande importanza» (Burke 2018: 15,16): non solo mere decorazioni o illustrazioni, capaci di suscitare un piacere estetico, ma anche in grado di comunicare un messaggio politico-sociale e valori culturali.

In questa prospettiva lo storico francese Maurice Agulhon ha contribuito, tra i primi, a innovare il campo di ricerche sulla dimensione culturale, rituale e simbolica dell'immagine. Nel 1979 con *Marianne au combat* e, successivamente, nel 1989 con *Marianne au pouvoir* ha analizzato le rappresentazioni iconografiche della Repubblica transalpina, proponendo una lettura nuova dell'allegoria repubblicana che coniugava storia delle immagini, storia della mentalità e storia politica<sup>1</sup>. Grazie a questa narrazione complementare l'*imagerie* di Marianne veniva presa in esame nel quadro di una viva attenzione verso un sistema di segni e di simboli quali elementi identitari, ovvero mettendo in luce i molteplici significati politici assunti dalle rappresentazioni iconografiche “al femminile” della Francia. Un'immagine indagata, perciò, sia come parte del processo di identificazione con la nazione sia come fautrice di patriottismo democratico-repubblicano.

---

<sup>1</sup> Cfr. Agulhon (1979); Id. (1987); Id. (1989). Per quanto riguarda ulteriori ricerche storiografiche che hanno utilizzato le immagini quali fonti privilegiate di studio cfr. per esempio, Vovelle, Lancien (1979); Bosséno, Dhoyen, Vovelle (1988); Vovelle (1989); Rotberg, Rabb (1988); Mitchell (1992); Burke (2018); Bazzano (2011).

L'impostazione dello storico francese – la cui eco non ha tardato a farsi sentire anche in Italia<sup>2</sup> – mostra come lo strumento iconografico sia in grado di affrontare, forse meglio di qualsiasi altro mezzo, tematiche classiche della storiografia politica, rinvenendo in contesti spesso complessi e contraddittori, aspetti peculiari della dimensione simbolico-rituale della storia stessa. Ne consegue che, l'immagine femminile della Repubblica nella storia della Francia racconta e contribuisce a costruire l'avvenimento storico in tutto il suo spessore e, attraverso forme di espressione varie, rivela i caratteri dell'identità nazionale.

L'immagine della patria si fa quindi interprete del clima politico e condensa significati sul piano culturale e sociale, creando senso d'appartenenza. Rispetto a queste problematiche analitiche e interpretative riferite ad una "storia per immagini", si vuole qui porre l'attenzione sulla rappresentazione iconografica dell'Italia e sui suoi attributi simbolici. In particolare, ci si interroga sulla figura femminile dell'Italia durante il Risorgimento, ovvero nel periodo storico che condusse all'unificazione della penisola. Negli anni dei moti risorgimentali l'iconografia dell'Italia guadagnò infatti uno spazio significativo, accompagnando da protagonista il corso degli eventi storici che portarono all'Unità: una figura che dà corpo ai diversi programmi politici della stagione di emancipazione nazionale e che colpisce l'immaginazione della popolazione, coinvolgendola emotivamente. L'immagine dell'Italia si fa interprete del sentimento patriottico e, per mezzo di uno specifico apparato allegorico-simbolico, favorisce la costruzione dell'identità nazionale stessa.

La rappresentazione iconografica dell'Italia mostra una storia di lunga durata; un'iconografia della patria che dall'antichità ad oggi rivela un'Italia dalle sembianze femminili, coronata di torri, con cornucopia a simboleggiare la ricchezza della penisola, con scettro in mano ad indicare l'autorità e con stella fulgente sopra il capo a rappresentare il luminoso destino. Questa figura viene canonizzata da Cesare Ripa (1560-

---

<sup>2</sup> Cfr. Tobia (1991); Balzani (1993); Ridolfi (1997). Vedi anche Ridolfi (2002).

1645), un erudito perugino che nel trattato *Iconologia* (1603)<sup>3</sup>, avendo presente l'ampio repertorio di immagini di origine classica, fa uno sforzo di sintesi e la descrive come:

Una bellissima donna vestita d'abito sontuoso e ricco, la quale siede sopra un globo; ha coronata la testa di torre, di muraglie, con la destra mano tiene uno scettro, ovvero un'asta, [...]. E con la sinistra mano un cornucopia pieno di diversi frutti, et oltre ciò faremo anco che abbia sopra la testa una bellissima stella<sup>4</sup> (Ripa 2012 [1603]: 301).

A partire dal modello iconografico di Ripa, *l'Italia turrita* viene scelta da letterati, artisti, intellettuali e politici quale emblema del Paese. Durante il Risorgimento la stessa immagine si presenta però con sfumature via via diverse, che sollecitano una riflessione sul linguaggio iconico di questo periodo. Un linguaggio che ha una diretta corrispondenza con la realtà politica, e che si fa perciò interprete dello svolgersi dell'Unità italiana. Nel processo di formazione della nazione la figura dell'Italia viene rielaborata e trasformata, facendosi più complessa e affermandosi una rappresentazione della patria meno retorica e più emozionale. In questa elaborazione ha un peso significativo il Romanticismo. La stagione romantica si intreccia inestricabilmente con il movimento risorgimentale, andando a permeare la società civile, la vita pubblica nel suo complesso e riflettendosi così anche nella raffigurazione dell'Italia.

Scorrendo le immagini dell'Italia che animano gli eventi complessi e irripetibili del "Risorgimento romantico", si vuole qui esaminarne la tipologia iconografica e i cambiamenti della stessa, organizzando un percorso espositivo che intreccia avvenimenti e immagini. L'obiettivo è di indagare il ripercuotersi degli ideali e degli episodi risorgimentali sulla creazione arti-

---

<sup>3</sup> Il testo viene pubblicato per la prima volta nel 1593. Questa edizione non presenta però immagini. Solo a partire dalla seconda edizione, del 1603, il trattato è corredato da numerose incisioni. Seguirono altre edizioni dovute alla fortuna internazionale a cui il volume andò incontro. Cfr. Ripa [1603] (2012).

<sup>4</sup> Ripa richiama la raffigurazione presente nelle medaglie degli imperatori Commodo, Tito e Antonino Pio.

stica, mettendo in evidenza quali personificazioni della nazione accompagnano le vicende nazional-patriottiche.

La ricchezza del materiale disponibile ha costretto naturalmente ad una selezione. Si è così scelto di focalizzare l'attenzione su dipinti, stampe, incisioni (tra queste includendo anche le caricature) e sculture. Forme di espressione diverse, ma complementari, che implicando differenti registri comunicativi e si rivolgono a differenti pubblici. Tale campione fornisce uno sguardo d'insieme in grado di definire la figura stessa dell'Italia nel complesso delle sue componenti simbolico-allegoriche e delle sue "facce" politiche. La scelta delle immagini nella vastità del materiale disponibile è dipesa proprio dal contributo che esse danno nel comprendere il discorso politico-iconografico dell'epoca.

## *2. Romanticismo e Risorgimento: la formazione di una coscienza nazionale*

La nuova sensibilità romantica che si diffuse in tutta Europa nel corso del XIX secolo, portò con sé una rivoluzione nel campo delle passioni, dei sentimenti e delle emozioni. Questa nuova concezione della vita non riguardò solo l'individuo, la dimensione privata e intima dei rapporti interpersonali, ma anche la dimensione collettiva e quindi politica. Il Romanticismo si colorò perciò di uno slancio civile e sociale che assunse ben presto tinte rivoluzionarie e nazional-patriottiche. Dalla guerra d'indipendenza greca a quella belga, dalla guerra civile in Spagna a quella in Portogallo, senza dimenticare la rivoluzione parigina di luglio, gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento furono scossi da mobilitazioni popolari che esprimevano un fervore patriottico, naturalmente variegato e con fortune diverse da paese a paese (Banti 2010: 64-65, 101)<sup>5</sup>.

Non fece eccezione l'Italia. Basti pensare all'insurrezione palermitana, ai moti carbonari napoletani e piemontesi del 1820-21 e alle rivolte dell'Italia centrale del 1830-31: l'energia romantica della comunità, del popolo (con la sua cultura, la sua storia, la sua tradizione e la sua memoria) si tradusse in

---

<sup>5</sup> Vedi anche Banti, Ginsborg (2007: XXIII-XLI).

ideali nazionali e concluse, con esiti più intensi e popolari, un processo che in Italia era già iniziato tra il 1796 e il 1799 con le repubbliche giacobine<sup>6</sup>. Nella nuova stagione risorgimentale il connubio tra l'amore romantico (individuale) e l'amore patrio (collettivo) diede vita a eventi storici unici che fecero «battere il cuore», «ribollire il sangue nelle vene», «appassionare», «piangere» e «spingere all'azione» per l'indipendenza e l'unità della nazione (Banti, Ginsborg 2007: XXVII, XXXI).

Nella temperie storica di lotta per la libertà e di riscatto dall'oppressore straniero, l'immagine dell'Italia si modifica: accanto al canone iconografico tradizionale della donna turrata si afferma una rappresentazione dell'Italia innovativa, dal forte contenuto sentimentale e politico. Un'Italia i cui attributi "classici" (corona di torri, stella, cornucopia, bastone del comando, spada ...) possono variare o addirittura non essere presenti. Inoltre, il patrimonio simbolico della personificazione stessa della nazione si arricchisce di riferimenti storici, di significati e di miti, a seconda delle congiunture temporali. Siamo di fronte a diversi moduli allegorici: a carattere tradizionale-formale e celebrativo da un lato, e a carattere "emotivo" e dal forte impegno civile-politico, dall'altro.

A queste tipologie iconografiche si sovrappone, inoltre, un terzo modello: tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, nel periodo che va dalle repubbliche giacobine all'età napoleonica, si diffuse l'immagine di una giovane donna, priva di corona, ma con berretto frigio sul capo. Questa era la personificazione della Repubblica Cisalpina prima e della Repubblica italiana poi, oltre che allegoria della Libertà-Repubblica. Un'immagine che si ritrova frequentemente nella penisola insieme ai simboli rivoluzionari e che entrò a far parte dello scenario culturale-politico, tornando protagonista anche nel Risorgimento ogni volta che il processo di unificazione nazionale assunse forme radicali, democratico-repubblicane<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. Banti, Ginsborg (2007: XXIX); Banti (2010: 170).

<sup>7</sup> La personificazione della nazione italiana non vive certo nell'isolamento e si inserisce in un contesto internazionale in cui gli attributi caratteristici dei singoli paesi si affermano tra marcate similarità e chiare differenze. Anche Stati Uniti, Reich tedesco, Inghilterra e Francia (solo per citarne alcuni) elaborano infatti modelli iconografici che animano i rispettivi discorsi nazionali. Senza poter qui affrontare una loro analisi comparativa, si vuole ricordare

I primi anni dell'Ottocento segnano un passaggio importante nell'articolata trasformazione dell'immagine dell'Italia. Questa è infatti rappresentata secondo la simbologia tradizionale, ma viene anche acquisendo «una nuova personalità» (Bazzano 2011: 118). In tale frangente temporale due sculture meritano attenzione: il monumento funerario a Vittorio Alfieri di Antonio Canova (1810) e la statua di Italia realizzata da Stefano Ricci per il cenotafio di Dante Alighieri (1830)<sup>8</sup>. L'Italia è rappresentata come “madre delle arti” e, in entrambi i casi, la dimensione espressiva adottata è quella encomiastica: la figura della patria indossa vesti maestose ed è accompagnata dagli attributi definiti da Cesare Ripa (capo cinto da torri e cornucopia, in Canova; capo cinto da torri, stellone, bastone del comando in Ricci). Nella scultura canoviana l'Italia piange uno dei suoi figli più illustri (e ciò conferisce all'opera una grande forza comunicativa), mentre nella scultura di Ricci onora Dante in posa solenne. Ambedue le immagini identificano una comunità culturale: l'“italianità” si esprime nella condivisione di una tradizione letteraria ed artistica e lo spazio della penisola individua quindi una “patria” delle arti, in cui è ancora però vaga l'identità politica legata alla figura dell'Italia turrata.

Anche il dipinto *Italia e Germania* (1815 ca.) di Friedrich Overbeck<sup>9</sup> e l'allegoria femminile dell'Italia (1834-36) ritratta da Philipp Veit<sup>10</sup> propongono un'Italia che rinvia alla sua grandezza storico-artistica e che non ha alcuna valenza politica. Entrambi i pittori appartengono alla corrente dei “Nazareni”<sup>11</sup>, un gruppo di artisti che desiderava recuperare la pittura italiana del primo Rinascimento (ispirandosi, per esempio, a pittori come il Beato Angelico, Il Perugino e Raffaello), dove

---

come, per il periodo storico preso in esame, la relazione iconografica tra Italia e Francia-Marianne sia significativa.

<sup>8</sup> A. Canova, *Monumento funerario a Vittorio Alfieri*, Basilica di Santa Croce, Firenze; S. Ricci, *Cenotafio di Dante*, Basilica di Santa Croce, Firenze.

<sup>9</sup> F. Overbeck, *Italia e Germania*, 1815 ca., Neue Pinakothek, Monaco di Baviera.

<sup>10</sup> P. Veit, *Allegoria dell'Italia*, 1836-1838 ca., Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

<sup>11</sup> Venivano così chiamati per l'abitudine di portare capelli lunghi e per la vita devota che conducevano presso il convento abbandonato di San Isidoro a Roma.

forti erano anche i richiami religiosi. Overbeck, il principale esponente dei Nazareni, celebra un incontro, un dialogo fraterno tra due nazioni apparentemente molto distanti. Italia e Germania sono rappresentate come due giovani e belle ragazze in abiti rinascimentali, l'una, Italia, ha i capelli scuri e la testa cinta da una corona d'alloro, mentre l'altra, Germania, è bionda e porta una corona di mirto. Se l'opera simboleggia un'unione e un'amicizia tra due realtà geografiche e culturali «diverse [...] ma concepite come complementari» (Bazzano 2011: 126), Veit dal canto suo dipinge un'Italia malinconica, con sul capo una corona d'ulivo e che stringe nella mano destra una lancia con la croce papale. In entrambe le immagini l'Italia è priva di corona turrita, a differenza di quella scolpita da Alfieri e Ricci, ma come per i due scultori anche per Overbeck e Veit la penisola è la patria delle arti (e del cristianesimo): una madre comune di civiltà e di cultura che viene riconosciuta come tale anche a livello internazionale.

Tuttavia, nell'arco di pochi anni, “la madre comune delle arti” diviene “madre comune di un popolo” e le radici culturali espresse simbolicamente dalle sculture di Canova e di Ricci si fanno anche portatrici di un messaggio politico ideale: la gloriosa tradizione artistica italiana evoca il destino politico di un'intera collettività e proietta le aspirazioni risorgimentali di unità territoriale. Da questo punto di vista, è sicuramente l'Italia piangente canoviana l'immagine propagandisticamente più convincente, perché, pur nella sua formalità, l'atteggiamento doloroso coinvolge emotivamente e chiama in causa il tema della nazione afflitta e di un territorio che attende la liberazione.

Non va tralasciato come in questa fase storica anche la letteratura scandisca i passaggi del Risorgimento, dando così ugualmente forma all'identità nazionale e all'immagine dell'Italia. Da Alfieri a Foscolo, da Manzoni a Leopardi i “letterati” riflettono e interpretano i nodi e le tensioni del momento, rivelando la funzione civile della produzione letteraria<sup>12</sup>. In questa connessione reciproca tra linguaggi artistici, tra lettere, arte e storia, un posto particolare occupa Leopardi. Il poeta di Reca-

---

<sup>12</sup> Per quanto riguarda la produzione letteraria durante l'Ottocento cfr. Cecchi, Sapegno (1969), in particolare il saggio di Spinazzola (1969).

nati infatti attraverso studiate parole disegna una personificazione dell'Italia estremamente coinvolgente. La tematica patriottico-iconografica è presente nella canzone *All'Italia* (1818) in cui la patria è una «formosissima donna», con il seno scoperto («nudo il petto mostri»), con le braccia in catene («che di catene ha carche ambe le braccia»), con le chiome sciolte («sparte le chiome»), sconsolata, triste e piangente in volto («siede in terra negletta e sconsolata, / nascondendo la faccia / tra le ginocchia, e piange.») (Leopardi 1940: 5). L'Italia leopardiana è una donna bellissima, ma profondamente infelice, perché schiava e in declino, rispetto all'antica grandezza romana e comunale, prostrata inoltre dall'occupazione napoleonica e dalla mortificante realtà della Restaurazione.

L'antitesi tra gloria del passato e miseria presente torna nella canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818), componimento gemello di *All'Italia*, ispirato dalla decisione delle città di Firenze di erigere un monumento all'Alighieri. Nei versi leopardiani si staglia l'immagine di un'Italia «madre», «donna», «reina», «moglie», ma soprattutto «vedova» degli onori delle lettere e delle arti del passato, perché preda del «barbaro soldato» francese, e «sola» perché privata dei «figli» andati a combattere in terra straniera (ivi: 11, 12, 14). Rievocando l'impresa napoleonica in Russia, durante la quale tanti giovani italiani persero la vita, Leopardi si lamenta dello stato in cui ora si trova l'Italia e, con amarezza polemica, la tratteggia come povera e inoperosa: le tele, i marmi e le liriche del passato «valgono soltanto a dar rilievo allo squallido e arido deserto che è il suo mondo di oggi» (Russo 1963: 229). Il genio della civiltà letteraria e umanistica dell'Italia di Dante e dell'Alfieri, e che ha avuto il suo culmine nel Rinascimento, è scomparso; il secolo attuale agli occhi di Leopardi mostra un Paese spento e afflitto che ha perso primato e superiorità nella cultura, nella letteratura e nelle arti. Un tema quello di un'Italia oramai mediocre, la cui rinascita civile e spirituale sembra essere senza più speranza che ricorre anche nella canzone *Ad Angelo Mai* del gennaio del 1820. Il poeta di Recanati non incita più gli animi, ma contempla la viltà, la bassezza, il tedio e l'inerzia degli uomini (Sapegno 1969: 870).



In questi canti giovanili Leopardi è certamente mosso da un forte amore di patria, un sentimento che lo porta a misurarsi con le idee e gli ideali del mondo contemporaneo. Tuttavia, il messaggio contenuto nei suoi scritti non è espressamente “politico”, come lo è, per esempio, quello dell’Alfieri «nel clima dell’Illuminismo» o quello di Manzoni «nella linea della cultura romantico-risorgimentale» (Russo 1999: 19)<sup>13</sup>. La passione civile che emerge nella due canzoni patriottiche del 1818, non ha aspirazioni di unità nazionale, ma spera, senza illudersi, che l’Italia possa scuotersi dal suo torpore e riconquistare i tempi gloriosi che furono di Roma, di Dante e del Rinascimento. La delusione e la dolorosa rassegnazione per le condizioni in cui versa la patria, si materializzano, infatti, in un’immagine dell’Italia triste, infelice e piangente: una figura questa in sintonia con la rappresentazione che ne dà il Risorgimento come una donna dolente e vinta, dopo il fallimento dei diversi moti<sup>14</sup>.

Gli anni Quaranta dell’Ottocento segnano un altro passaggio cronologico importante nella iconografia della patria. Si fanno più numerose le rappresentazioni artistiche di forte carica emozionale e politica che, abbandonando il linguaggio espressivo dell’ufficialità e della retorica, risvegliano la coscienza nazionale. Colui che meglio descrive questa svolta è Francesco Hayez, interprete partecipe dei fermenti risorgimentali e, come scriveva Mazzini, «genio democratico», «capo della scuola di pittura storica», ovvero di un’arte pittorica che, attingendo da fatti storici concreti, non solo si ammira, ma commuove e «fa molto sentire e molto pensare» (Mazzini 2005 [1841]: 297-298). La sua arte ha un esplicito «contenuto sentimentale e politico» (Mazzocca 1992: 70) fin dal suo esordio a Brera<sup>15</sup>, nel 1820, con il *Pietro Rossi*.

<sup>13</sup> Su Leopardi “politico” e sulla sua ricezione nel Risorgimento cfr. Mastrangelo (2010); Russo (1999); Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (1989); Gazzola Stacchini (1974).

<sup>14</sup> È importante richiamare, come è stato sottolineato da Blasucci (1961) e da Mastrangelo (2010: 20) che l’atmosfera in cui nasce il patriottismo leopardiano delle canzoni civili ha un carattere autobiografico: l’infelicità della patria si fonde con l’infelicità individuale del poeta di Recanati.

<sup>15</sup> L’Accademia di Brera fu dalla seconda metà del Settecento una importante officina di elaborazione artistica. Attirando artisti italiani e stranieri rimase,

In questa opera Hayez narra una vicenda realmente accaduta nel XV secolo, quella del signore di Parma che, assediato dagli scaligeri nel castello di Pontremoli, viene sollecitato da un messo della Repubblica veneta ad assumere il comando del proprio esercito, contro il parere dei familiari. Il pittore veneto attraverso un episodio di cronaca rinascimentale risponde al clima dei falliti moti milanesi di quell'anno e propone perciò una pittura di storia ispirata a soggetti non più classici, ma moderni dai risvolti drammatici con esplicita allusione ai temi nazionali. All'esposizione milanese il *Pietro Rossi* divenne subito un caso, destando l'ammirazione del pubblico, tanto da essere indicato come «un manifesto della pittura romantica» (Marelli 2001: 11)<sup>16</sup>. Si venne costruendo così la popolarità di Hayez, dell'artista impegnato, conteso tra i vari collezionisti dell'epoca, il quale si schierò a fianco dell'aristocrazia liberale favorevole all'indipendenza italiana<sup>17</sup>.

Lo stesso respiro romantico e il medesimo riferimento alle istanze risorgimentali lo si ritrova successivamente anche ne *I Profughi di Parga* (1826-31), dove (ispirandosi al poemetto di Giovanni Berchet), ritrae l'occupazione della città greca da parte dei turchi, affrontando in questo modo il tema della lotta d'indipendenza. La tela commissionata dal conte Paolo Tosio richiama, in questo caso, un tema di storia contemporanea, descrivendo la dolorosa vicenda vissuta dagli abitanti della città greca; città che, dopo essere stata possesso veneziano nel XV secolo, francese dal 1797 ed infine protettorato inglese, alla caduta di Napoleone, nel 1817, venne ceduta ai turchi.

Nel dipinto del 1820 Hayez dà pertanto voce all'eroe romantico, combattuto tra i doveri civili e le ragioni individuali,

---

per tutta la prima metà del XIX secolo, il centro espositivo più autorevole della penisola e osservata anche in Europa. I prestigiosi concorsi annuali che essa incoraggiava furono, inoltre, il trampolino di lancio di nuove promesse (come il caso di Francesco Hayez conferma) e contribuirono a fare di Milano un centro artistico particolarmente vivace, probabilmente il più vivace d'Italia. Cfr. Gozzoli (1981: 3-60).

<sup>16</sup> Cfr. anche Mazzocca (1992: 70).

<sup>17</sup> Tra i collezionisti interessati all'acquisto del *Pietro Rossi* vi erano il marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio (anche committente del quadro), il conte Francesco Teodoro Arese e Carlo de Castilla; personalità che furono accusate (poi processate e incarcerate) per la cospirazione carbonara del 1820-21, che faceva capo a Federico Confalonieri. Cfr. Marelli (2001: 23).

tra l'amore per la patria e gli affetti familiari (temi che rimandano anche al *Carmagnola* manzoniano), ritraendo poi sulla destra della tela una donna piangente (la moglie del condottiero Rossi), che lo scongiura di non accettare la pericolosa impresa; figura che richiama volutamente l'Italia canoviana in lacrime sulla tomba di Alfieri. Nel quadro del 1831 evoca, invece, l'amore per la terra natia e la drammaticità dell'esilio degli abitanti di Parga che fuggono all'arrivo degli invasori, per non sottostare alla dominazione straniera. Il riferimento è alla condizione di tanti esuli italiani, patrioti che, mettendo la propria esistenza al servizio della causa nazionale, sono elemento cardine della narrazione romantica dell'epopea risorgimentale.

Qualche anno più tardi, nel 1842, sempre a Brera, il pittore veneto espone un'altra opera, *La ciociara*, eseguita per il duca Antonio Litta, nella quale è ancora una volta protagonista il sentimento del collettivo, del popolo<sup>18</sup>. Il quadro ritrae una paesana del Regno di Napoli tra le rovine antiche, mentre sullo sfondo si intravede un paesaggio meridionale. I colori delle vesti della donna sono il rosso, il bianco e il verde i quali, evocando il tricolore italiano, svelano come questa rappresenti di fatto l'Italia. Un'Italia triste in volto per l'infelice situazione politica, seduta su antiche pietre ormai "desolate", ma che ricordano l'antica grandezza del territorio.

La novità dell'immagine elaborata da Hayez per riferirsi all'"infelice nazione" è evidente: non siamo di fronte a una matrona tradizionale con il capo cinto da una corona di torri e con il corpo avvolto in lunghe vesti, ma a una giovane donna che, con pochi segni essenziali, riesce a suscitare un pathos nazionale. Con l'esperimento hayeziano sembra misurarsi anche l'artista toscano Lorenzo Bartolini il quale, tra il 1840-1843, scolpisce *L'inconsolabile* per il monumento funebre al conte Giovan Francesco Mastiani Brunacci, presso il Camposanto di Pisa<sup>19</sup>. Si tratta della struggente e addolorata figura di Elena Mastiani Brunacci, moglie del defunto. La scultura suggerisce tuttavia «un'interpretazione politica»: nella donna si potrebbe anche vedere un'Italia triste in volto e seduta con le

<sup>18</sup> F. Hayez, *La ciociara*, 1842, collezione privata, Milano.

<sup>19</sup> L. Bartolini, *L'inconsolabile*, 1840-43 ca., Camposanto monumentale, Piazza del Duomo, Pisa.

braccia poggiate sulle ginocchia, trasmettendo, anche in questo caso, una personificazione della patria completamente fuori dai canoni usuali (Mazzocca 2002: 107). Una figura quella scolpita da Bartolini che appare inoltre in accordo con quella narrata in forma poetica dal Leopardi in *All'Italia*, dove la patria è una creatura seduta in terra «negletta e sconsolata» (Leopardi 1940: 5).

La figura dell'Italia non abbandona comunque i suoi attributi convenzionali e, inoltre, solo gradualmente si fa portatrice dell'unità politica della penisola. È infatti vero che quando l'Italia incontra "le arti" le scelte iconografiche ritornano spesso ad essere tradizionali e non di rado gli entusiasmi risorgimentali si affievoliscono in rappresentazioni retoriche per nulla emotive. È il caso del bassorilievo dello scultore lombardo Pompeo Marchesi, inciso intorno agli anni Quaranta del XIX secolo (comunque entro il 1850). Ne *L'Italia madre delle arti* ritorna ancora la tipica donna turrata, illuminata dalla stella e affiancata dal genio della Pittura e della Scultura<sup>20</sup>. Ai suoi piedi è raffigurata l'abbondanza dei raccolti a simboleggiare la ricchezza naturale della penisola, mentre sullo sfondo è presente un obelisco con i nomi di Canova e Thorvaldsen. L'aspetto formale e composto dell'Italia perde ogni anelito patriottico; e in effetti Marchesi, nello stesso periodo in cui realizza il bassorilievo, si dedica alla produzione del monumento in bronzo dell'imperatore Francesco I all'Hofburg a Vienna (1846), e si segnala dunque come un artista che non intende certo contestare gli equilibri politici esistenti (Bazzano 2011: 125).

### 3. *Pio IX e Gioberti: speranze e ideali*

Canone classico e canone romantico si alternano perciò nel raccontare l'Italia e il travagliato percorso dell'unità nazionale. In questo senso i diversi materiali iconografici che descrivono l'immagine dell'Italia trovano una fondamentale fonte d'ispirazione nelle mobilitazioni del 1846-47 e nelle rivoluzioni del 1848. In ambito politico, le idee di patria sono declinate in

---

<sup>20</sup> P. Marchesi, *L'Italia madre delle arti*, 1840 ca., collezione privata. Il bassorilievo è riprodotto in Bazzano (2011: tavola 23).

chiave monarchico-liberale e repubblicano-democratica, con un'attenzione particolare al progetto del neoguelfismo. In questo frangente storico, la scintilla è data dalla pubblicazione, nel 1843, di *Del primato morale e civile degli italiani* di Vincenzo Gioberti. L'opera giobertiana suggerisce che la via migliore per costruire uno Stato unitario sia una confederazione di Stati italiani, liberali e costituzionali, presieduta dal papa. Questa soluzione neoguelfa è giustificata, a suo parere, da tratti culturali, civili e religiosi caratteristici che conferiscono all'Italia e agli italiani "un primato": l'Italia è sede del papato e gli italiani (intesi anche come comunità unificata dalla confessione cattolica) sono perciò da sempre investiti di una missione di civiltà e di una superiorità morale su ogni altra nazione.

Il 16 giugno 1846 Giovanni Maria Mastai Ferretti salì al soglio pontificio con il nome di Pio IX. Il nuovo papa sembrò incarnare l'ideale politico giobertiano, presentandosi sulla scena pubblica con un progetto di riforma politica che lo fece apparire come un pontefice che si discostava dalla tradizione e incoraggiava il movimento risorgimentale. Prese forma la figura di un papa liberale e (quasi) patriota della quale non si può trascurare l'importanza, perché questa immagine, congiungendosi con l'idea politica giobertiana di una confederazione di Stati fondata sull'autorità superiore del pontefice, dette vita a una considerevole produzione artistica. Tra le numerose testimonianze iconografiche del periodo l'attenzione cade su alcune litografie, in quanto tale tecnica artistica, consentendo tirature elevate, si rivolge verso un pubblico ampio anche se, è bene ricordarlo, questo non possa ancora dirsi propriamente popolare. Tra queste incisioni un focus specifico è stato dato a quelle che videro, in primo luogo, protagonisti Pio IX e l'Italia turrata, oltre ad altri sovrani della penisola, coinvolti anch'essi nella stagione di riforme politiche.

Guardando a queste stampe dell'epoca, si può notare come si tratti di composizioni allegoriche piuttosto complesse che, in alcuni casi, sembrano rappresentazioni di cerimoniali liturgici e che tendono ad esaltare il ruolo dei politici del tempo (Pio IX, Carlo Alberto e Leopoldo II, in particolare), coinvolti nel moto riformatore del biennio 1846-47 e nel processo rivoluzionario quarantottesco. La figura dell'Italia nella maggio-

ranza dei casi indossa ancora una volta i panni tipici della donna turrata che ora identifica una comunità nazionale, la quale torna a nuova vita, liberandosi dai governi dispotici. È questo il messaggio di una litografia del 1847 (*Italia nel Mille Ottocento Quaranta Sette*) di Bartolomeo Giuliano in cui l'Italia turrata e stellata è protetta dalle figure di Pio IX, Carlo Alberto e Leopoldo II di Toscana, mentre caccia con decisione la Tirannia, quest'ultima raffigurata simbolicamente da un gruppo di uomini nerboruti e torvi in volto. Caratteristiche simili presenta un'altra stampa del 1848 intitolata *Il Risorgimento d'Italia 1848*, nella quale la scena è dominata dall'Italia con il capo cinto dalla solita corona di torri che, brandendo il bastone del comando, caccia gli austriaci. Anche in questo caso, non mancano Pio IX, Carlo Alberto e Leopoldo II pronti a tutelarla e proteggerla. Il tema della "rinascita" politica torna ancora ad intrecciarsi con quello della funzione unificatrice della cultura nell'incisione intitolata *Redenzione italiana* (1847): l'Italia turrata e stellata è circondata dalle arti e dalle scienze. Sopra di lei due angeli reggono le scritte: «L'Italia farà da sé», «Dio lo vuole»; mentre in basso campeggiano i ritratti di Carlo Alberto, di Pio IX e di Leopoldo II<sup>21</sup>.

In questo contesto, un caso singolare è un'incisione probabilmente del 1847 (*Allegoria per la confederazione degli Stati italiani nel 1847*) che raffigura l'Italia come una dama ottocentesca la quale mostra a Metternich la patria unita nel motto «Vis unita fortior»<sup>22</sup>. Il tema complessivo dell'opera è ancora una volta il progetto politico federalista e infatti la scena è caratterizzata da Pio IX che benedice Ferdinando II e Carlo Alberto, alla presenza di Leopoldo II di Toscana, Carlo II di Parma e Francesco V di Modena. Un caso artistico dunque quest'ultimo che fuoriesce dal coro, per quanto concerne la traduzione figurativa dell'Italia, ma che non trascura di utilizzare un'immagine caratteristica nelle incisioni del periodo in

---

<sup>21</sup> B. Giuliano, *Italia nel Mille Ottocento Quaranta Sette*, 1847 ca., Lit, Doyen e C.; *Il Risorgimento d'Italia 1848*, 1848 ca., Milano, A. Bossi (stampatore); *Redenzione italiana*, Litografia De Carrè. Le incisioni sono conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

<sup>22</sup> *Allegoria per la confederazione degli Stati italiani nel 1847*, 1847-48 ca., Museo San Martino, Napoli.

esame: Pio IX benedicente l'Italia. Si conferma pertanto l'idea di un papa capace di dare corpo all'utopia neoguelfa, di rilanciare il processo unitario nazionale. In effetti, diverse litografie stampate attorno al 1848 continuano a narrare delle speranze in un pontefice "italiano". Tra le varie opere sono significative due incisioni del 1848, *Il Risorgimento dell'Italia e L'Italia redenta, dedicata a Vincenzo Gioberti*. Nella prima stampa di Ferdinando Perrin, al centro di una rappresentazione ricca di personaggi sta Pio IX il quale, ispirato dalle allegorie femminili della Giustizia e della Libertà, aiuta l'Italia turrata a sollevarsi da terra, una volta spezzate le catene della schiavitù. Un attributo quello delle catene spezzate che torna di frequente per descrivere la liberazione nazionale e che ritroviamo, infatti, anche nella seconda incisione di Giuseppini. Qui il pontefice benedice, assistito da Leopoldo II e Carlo Alberto, l'Italia con il capo cinto dalla solita *corona muralis* e la quale si libera dalle catene<sup>23</sup>.

La produzione figurativa che registra gli ideali e le aspettative dell'epoca non si arresta nemmeno quando, dopo gli esperimenti riformatori attuati nel 1846-47 nello Stato Pontificio, in Piemonte e in Toscana, si profilano all'orizzonte nuove rivoluzioni. La miccia fu innescata dalla sollevazione palermitana del gennaio del 1848, dallo scoppio della rivoluzione di febbraio in Francia e, non da ultimo, dagli episodi insurrezionali nell'Impero asburgico del marzo del 1848. L'ondata dei moti quarantotteschi scosse la vita dell'Europa e, in Italia, il desiderio di libertà dei popoli portò a lotte per l'indipendenza caratterizzate dall'intreccio tra insurrezioni popolari e iniziati-

---

<sup>23</sup> F. Perrin (litografo), *Il Risorgimento dell'Italia*, 1848, Torino, Lit. Junck; Giuseppini (disegnatore), *L'Italia redenta, dedicata a Vincenzo Gioberti*, Torino, Lit. Doyen e C. Le incisioni sono conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

Nelle iconografie politiche del tempo la celebrazione della figura di Pio IX ricorda, pur con le dovute differenze, alcune allegorie di tono apologetico con protagonista Napoleone. Tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento è anch'egli riprodotto quale portatore di libertà e indipendenza, oltre che di giustizia e eguaglianza. Nella molteplicità di modelli figurativi elaborati, merita attenzione la medaglia celebrativa per la battaglia di Marengo in cui Napoleone, rappresentato come Ercole (in quegli anni l'eroe abitualmente utilizzato per simboleggiare il generale francese), solleva da terra (come Pio IX nella stampa citata nel testo) la figura femminile della Repubblica Cisalpina.

va regia. Il momento storico è decisivo: si tratta della prima guerra d'indipendenza nazionale e l'immagine dell'Italia è vettore delle vicende di rinnovamento politico.

Tra le tante allegorie vale la pena soffermarsi su alcune opere che si collegano e mescolano alle precedenti. In *Pio IX benedice l'Italia che risorge armata della spada di Carlo Alberto* l'autore ritrae Mastai Ferretti che santifica l'Italia turrata la quale, come indica la didascalia della stampa, è pronta a risorgere «armata della spada di Carlo Alberto». Italia è raffigurata come una matrona con ai suoi piedi le catene spezzate; siede su una grande roccia che reca scolpita la scritta «Marzo 1848»<sup>24</sup>. È evidente il riferimento alla prima guerra d'indipendenza, sostenuta dall'esercito sabaudo e alla quale inizialmente si unirono Pio IX, Leopoldo II di Toscana e Ferdinando II di Napoli. C'è poi da notare che l'autore non manca di citare Gioberti, disegnando la personificazione dell'Ipocrisia che fugge fulminata dalla penna del sacerdote piemontese; insieme all'Ipocrisia scappano anche l'Avarizia e il Despotismo dell'Austria.

A Carlo Alberto e Pio IX vengono di fatto affidate nel clima culturale e politico del tempo le sorti della nazione italiana, come conferma un dipinto dell'epoca in cui i due sovrani solcano un mare burrascoso su di una barca a vela denominata «Indipendenza italiana». Il re di Sardegna ha la spada sguainata contro l'aquila bicipite austriaca, mentre il pontefice romano tenta di salvare dai marosi l'Italia turrata, che stringe a sé una cornucopia simbolo di prosperità<sup>25</sup>. Eppure le speranze della primavera del 1848 di vedere la penisola unita si rivelarono ben presto illusioni: la prima guerra nazionale antiaustriaca terminò con una netta sconfitta e l'Italia turrata e stellata tornò ad essere rappresentata infelice e «piangente» e nell'atto di onorare i caduti di Curtatone e Montanara<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> G. Gallina, *Pio IX benedice l'Italia che risorge armata della spada di Carlo Alberto / Precipita l'Ipocrisia fulminata dalla penna di Gioberti / Fuggono l'Ignoranza, l'Avarizia, e il Despotismo dell'Austria*, 1848 ca., Civica raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

<sup>25</sup> *La barca dell'Indipendenza italiana*, 1848, Museo del Risorgimento, Milano.

<sup>26</sup> G. Carocci, *L'Italia alimenta la fiamma sulla Tomba dei caduti a Curtatone e Montanara*, 1848 ca., Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.



Il discorso per immagini qui seguito riflette un vivo momento storico e proprio per questo appare denso di significato. Certamente, rimane da approfondire in che misura queste litografie abbiano raggiunto il pubblico a cui intendevano rivolgersi e che risposta abbiano sollecitato, ma ciò che pare fuori di dubbio è che l'interpretazione figurativa dell'Italia di questi anni non presenta sostanziali variazioni negli attributi e nell'apparato simbolico utilizzato. L'elemento decisivo delle diverse rappresentazioni allegoriche è che queste vengono vagliate alla luce di diversi programmi politici che compongono l'universo delle vicende risorgimentali. La figura dell'Italia è al centro della riflessione politica di questi diversi progetti, quale metafora del loro obiettivo comune, ovvero l'unificazione nazionale. È l'immagine condivisa cui i patrioti italiani, che siano neoguelfi, monarchici o repubblicani, attingono per dare forza e concretezza alla patria stessa<sup>27</sup>. Presentandosi quasi sempre come turrata e stellata, sciolta dalle catene e apparentemente pronta ad andare verso un destino luminoso, guida i sovrani in una sorta di consenso politico ideale, affinché le forniscano le forze necessarie per la liberazione dall'occupazione austriaca. La raffigurazione della donna turrata non dimentica, quindi, gli elementi canonizzati da Cesare Ripa; eppure, pur rispettosa dei simboli codificati dalla tradizione, acquisisce una certa modernità, arricchendosi di alcuni particolari e soprattutto sollecitando l'adesione agli ideali patriottico-nazionali.

#### 4. «*W la Repubblica Romana*»: un'avventura avvincente

Le speranze e le attese di un'Italia indipendente furono deluse dalla sconfitta nella prima guerra d'indipendenza; una disfatta dovuta alla scarsa risolutezza dimostrata da Carlo Alberto nel condurre le operazioni militari, ma anche dal ritiro delle truppe di Leopoldo II di Toscana e Pio IX. Tuttavia, la stagione rivoluzionaria non si concluse: Venezia e Roma continuarono a difendere con slancio e passione democratica gli ideali di libertà nazional-patriottici. Nel marzo del 1848 Venezia era infatti insorta contro gli austriaci e aveva proclamato

---

<sup>27</sup> Cfr. Banti (2010: 64-65).

la costituzione della Repubblica, guidata da un governo provvisorio presieduto da Daniele Manin. A Roma, allo stesso modo, gli eventi erano precipitati rapidamente: nel novembre del 1848 il primo ministro pontificio, Pellegrino Rossi, era stato ucciso in un attentato e l'accaduto aveva indotto il papa ad abbandonare la città e a rifugiarsi a Gaeta. Nella capitale rimasta senza governo, presero così il sopravvento i gruppi democratici. Il 9 febbraio del 1849 nacque la Repubblica Romana (la seconda dopo quella giacobina del 1788-89), governata da un triumvirato composto da Giuseppe Mazzini, Aurelio Saffi e Carlo Armellini. Il governo repubblicano romano si proponeva non solo di esercitare il potere sui territori dell'ex Stato Pontificio, ma di fondare la costruzione dello Stato nazionale su basi democratico-repubblicane. La situazione romana ebbe ripercussioni anche in Toscana: nel febbraio del 1849, Leopoldo II abbandonò il Granducato, mentre veniva convocata un'Assemblea costituente e formato un triumvirato, composto da Giuseppe Montanelli, Francesco Domenico Guerrazzi e Giuseppe Mazzoni.

Dopo la sconfitta del Piemonte rimasero dunque a combattere contro l'Impero asburgico solo le forze più democratiche e meno moderate: le istanze nazionali vissero, soprattutto guardando alla realtà della Repubblica Romana, una radicalizzazione delle posizioni a favore di chi sosteneva la necessità di una costituente nazionale che realizzasse una forma di governo repubblicana per il futuro Stato unitario italiano. Nel racconto iconografico di questo periodo l'immagine dell'Italia turrita convive, talvolta sovrapponendosi, con un variegato insieme di allegorie femminili. Rappresentazioni della costituente si intrecciano con quelle della repubblica o della rivoluzione e non solo: l'azione rivoluzionaria che nasce nelle città fa sì che l'Italia si personifichi anche nelle diverse realtà locali. Dopo tutto, non è un caso che l'Italia sia cinta da una corona di torri, le quali si riferiscono proprio alla natura "plurale" della sua "coscienza nazionale"; e non è marginale che le varie città della penisola siano coinvolte, ognuna per la sua parte, nel movimento risorgimentale.

In questo frangente della storia patria, le pubblicazioni periodiche vissero una fase d'espansione, diretta conseguenza

della più ampia libertà di stampa concessa dai sovrani della penisola. Chi aveva a cuore l'unità d'Italia era ben consapevole delle potenzialità del mezzo: giornali, ma anche opere a larga diffusione (per esempio volumi illustrati) furono un veicolo di divulgazione di idee, oltre che vettore di propaganda politica. In tale contesto i periodici satirici occuparono un posto particolare, essendo espressione caratteristica del periodo e pertanto importante veicolo di informazione sull'apparato dei modelli iconografici in uso<sup>28</sup>. Tra il 1848 e il 1849 apparvero in varie parti d'Italia numerose testate satiriche che, attraverso le caricature, fornivano versioni più o meno umoristiche del Risorgimento e della costruzione del nuovo Stato. Quasi ogni città aveva il suo battagliero foglio satirico, politicamente schierato, in cui il disegnatore-caricaturista allora, come oggi, seguiva passo passo gli avvenimenti politici e sociali di rilievo nazionale e locale, dandone un proprio commento visivo. Le tavole presenti nei giornali documentavano dunque i fatti d'attualità per mezzo di elementi allegorici e metaforici, nei quali talvolta il contenuto ironico-derisorio passava in secondo piano, per fornire un'interpretazione degli eventi che fosse al contempo la più vera e la più pungente<sup>29</sup>.

Tra le testate più note del periodo 1848-49 vanno ricordate *Il Fischietto* di Torino, *Lo Spirito Folletto* di Milano, *La Strega* di Genova, *Il Lampione* e la *Lanterna Magica* di Firenze, il *Don Pirrone* di Roma e *L'Arlecchino* di Napoli. Accanto a questi giornali più noti e di maggior rilievo per la qualità delle vignette e per la tiratura, presero a fiorire numerosi altri fogli satirici, un insieme di periodici che misero in luce il modo di sentire e lo spirito più popolare delle intese vicende quarantottesche<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> I primi fogli satirici erano apparsi in Francia intorno al 1798, quando la litografia aveva permesso l'inserimento delle illustrazioni anche sulla stampa di ampia tiratura. In questo senso sono da ricordare le riviste «La Caricature» e «Le Charivari», la prima fondata nel 1830 e la seconda nel 1832, alle quali collaborarono Henry Monnier, Grandville, Auguste Raffet e Charles Philipon, quest'ultimo anche editore delle riviste. Non può non essere menzionata anche la rivista inglese «Punch», settimanale satirico fondato nel 1841 a Londra, rivista della quale Cavour era un appassionato.

<sup>29</sup> Cfr. Santilli (2011).

<sup>30</sup> Sulla caricatura e la stampa satirica nell'Ottocento cfr. Petrucci (1954); Tedesco (1991).

Nel biennio rivoluzionario nella iconografia satirico-politica si susseguono figure femminili della costituzione e della Assemblea costituente che richiamano esplicitamente, da un lato, le carte concesse dai sovrani e, dall'altro, la volontà di fondare su nuovi valori politici lo Stato uscito dai moti rivoluzionari. Si tratta di giovani donne che sono raffigurate con atteggiamento materno verso le appena nate carte costituzionali (rappresentate di frequente come bambini ai primi passi)<sup>31</sup>, oppure con piglio altero, coraggioso e orgoglioso. In quest'ultimo caso, frequentemente indossano elmo, corazza e impugnano la spada, a sottolineare che è in gioco il nuovo ordine politico-giuridico che il potere costituente dell'Assemblea vuole affermare<sup>32</sup>. Come era già avvenuto durante il triennio giacobino, torna la rappresentazione della repubblica-rivoluzione a simboleggiare la libertà conquistata a seguito della caduta dei regimi monarchici. Questa è riprodotta secondo i canoni dell'ideologia rivoluzionaria, ovvero è una donna nell'età della giovinezza che porta sul capo il berretto frigio e tiene in mano una picca<sup>33</sup>. Tali caratteristiche vengono mantenute anche quando ad indossare le vesti repubblicane sono le singole città. Roma e l'esperienza della Repubblica Romana rivestono in questo senso una notevole importanza perché, nel ricco e variopinto apporto delle varie realtà cittadine, una posizione preminente ha di certo la città eterna, per il ruolo che ricopre quale futura capitale<sup>34</sup>.

Tra la stampa satirica romana si distinse *Il Don Pirlone* di Michelangelo Pinto<sup>35</sup>. Il giornale fondato il 1° settembre 1848 visse fino al 2 luglio 1849, pubblicando 234 numeri e raggiungendo una tiratura massima di 3.000 copie (Pizzo 2005: 8; Critelli 2005: 15; Marino 2005: 21). L'interesse provocato dal quotidiano fu perciò non indifferente, grazie soprattutto alle grandi tavole illustrate, che consentivano di raggiungere

---

<sup>31</sup> Cfr. ad esempio *L'Arlecchino*, a. I, n. 17, 1848.

<sup>32</sup> Cfr. ad esempio; *Il Lampione*, a. II, n. 167, 1849; *Il Lampione*, a. II, n. 176, 1849.

<sup>33</sup> Cfr. ad esempio *Cosmorama Pittorico*, a. XIV, n. 18, 1848.

<sup>34</sup> Sull'esperienza della Repubblica Romana cfr. Severini (2011).

<sup>35</sup> Sul periodico umoristico-satirico *Il Don Pirlone* vedi Pizzo (2005). Per quanto riguarda l'universo dei periodici romani negli anni 1848-49 cfr. Barbieri (1954).

anche il pubblico meno colto. L'indirizzo della testata era decisamente rivoluzionario, anticlericale e antigiobertiano, osteggiando, inoltre, l'asservimento degli Stati italiani al potere straniero. Le litografie satiriche mostrano questa linea politico-editoriale; inoltre, nella lettura storico-iconografica dei fatti rivoluzionari emergono le rappresentazioni di Roma, della Repubblica Romana e non da ultimo dell'Italia. Nel complesso di riferimenti simbolici utilizzati dall'autore dei disegni<sup>36</sup>, Roma ha come copricapo il berretto frigio, quando è allegoria della repubblica/libertà (e lo stesso vale per le altre realtà rivoluzionarie, ovvero per la città di Venezia, per la Toscana e per la Francia)<sup>37</sup>; ma viene anche rappresentata con corona turrata o solo con stellone sul capo, sovrapponendosi all'immagine dell'Italia<sup>38</sup>. La personificazione della città appare anche con caratteri che la rendono simile alla Dea Roma, ovvero con elmo e corazza<sup>39</sup>. Spesso poi al suo seguito è presente la lupa, simbolo della città eterna, a proteggerla dalle insidie.

Scorrendo la raccolta de *Il Don Pirlone*, la tavola del n. 140 del 22 febbraio del 1849 ritrae, per esempio, le repubbliche di Roma, di Venezia e di Toscana con indosso il berretto frigio mentre danno la caccia a Carlo Alberto, a Ferdinando II, rappresentato come Pulcinella, e a Pio IX, raffigurato come un gufo, secondo l'uso dello zoomorfismo, assai comune nella caricatura ottocentesca<sup>40</sup>. Invece, nella litografia del 2 aprile del 1849 protagoniste sono tre allegorie femminili: la Libertà/Repubblica con il berretto frigio sul capo, sprona l'Italia con stella lucente sopra la testa, ma priva della corona turrata, a destarsi per seguirla. Sullo sfondo è presente la Diplomazia; questa suona l'arpa per cercare, all'opposto, di addormentala,

<sup>36</sup> L'autore dei disegni della testata satirica non è noto con certezza. È molto probabile che fosse Antonio Masutti, coadiuvato dal litografo Enrico Parmiani. Cfr. Pizzo (2005: 8-9).

<sup>37</sup> Cfr. ad esempio: *Il Don Pirlone*, a. I, n. 152, 1849; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 197, 1849; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 206, 1849. Venezia è di frequente rappresentata anche con il corno ducale sul capo, cfr. ad esempio: *Il Don Pirlone*, a. I, n. 7, 1848; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 38, 1848; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 167, 1849; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 183, 1849.

<sup>38</sup> Cfr. *Il Don Pirlone*, a. I, n. 80, 1848; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 129, 1849.

<sup>39</sup> Cfr. *Il Don Pirlone*, a. I, n. 71, 1848; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 189, 1849; *Il Don Pirlone*, a. I, n. 198, 1849.

<sup>40</sup> Cfr. *Il Don Pirlone*, a. I, n. 140, 1849.

frenando così ogni velleità rivoluzionaria<sup>41</sup>. Ancora, in un disegno del 27 aprile del 1849 Luigi Bonaparte sotto forma di mastino trascina una Repubblica francese, esanime a terra; è pronto ad attaccare anche la Repubblica romana, che viene però difesa da Roma, la quale veste elmo, corazza e brandisce la spada<sup>42</sup>.

Nel frattempo, infatti, dal suo esilio a Gaeta, Pio IX tentava di riprendere possesso dei suoi territori e si rivolse alle potenze cattoliche, Austria, Spagna, Regno di Napoli e Repubblica francese, affinché lo aiutassero nell'impresa. Nella restaurazione pontificia un ruolo dominante ebbe proprio la Francia e il suo presidente Bonaparte: agli inizi di giugno del 1849, le truppe del generale Oudinot attaccarono Roma. I repubblicani riuscirono ad organizzare una strenua difesa, resistendo per più di un mese, ma non ebbero alcuna possibilità di successo: il 4 luglio, dopo che l'Assemblea costituente aveva approvato il testo della nuova costituzione, i francesi entrarono nella città.

La Repubblica Romana veniva di fatto tradita e pugnalata dalla "sorella" Repubblica francese, oramai però dominata da forze clerico-conservatrici. Così racconta un acquarello allegorico in cui la Francia repubblicana (con cappello frigio), reggendosi ad uno scudo, su cui è riportato il motto *Liberté Égalité Fraternité* e l'art. V della costituzione del novembre 1848<sup>43</sup>, è pronta a pugnalare al cuore la figura femminile della Repubblica Romana. Questa da parte sua indossa anch'essa il cappello frigio e porta con sé una picca, a cui è legato il tricolore, con la quale è stata trafitta la tiara papale e, con lo sguardo rivolto verso il cielo, sembra essere pronta al martirio<sup>44</sup>. È sconfitta così la Repubblica Romana e con essa gli ideali romantico-democratici del più ampio progetto politico di un'Italia unita sotto il vessillo repubblicano.

Nella battaglia politica quarantottesca l'immagine dell'Italia si "politizza", entrando nella contesa politica stessa. Durante

---

<sup>41</sup> Cfr. *Il Don Pirlone*, a. I, n. 172, 1849.

<sup>42</sup> Cfr. *Il Don Pirlone*, a. I, n. 194, 1849.

<sup>43</sup> L'art. V recita: «La Francia rispetta le nazionalità straniere così come intende far rispettare la propria, non intraprende nessuna guerra a fini di conquista e giammai impiega le sue forze contro la libertà di alcun popolo».

<sup>44</sup> *La Repubblica francese pugnalata la Repubblica romana*, 1849, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

il biennio 1848-49, le correnti repubblicane ritraggono prevalentemente un'Italia rivoluzionaria, sostenitrice del "governo del popolo", degli ideali di democrazia e d'indipendenza che vanno propagati a tutta la penisola. Si sperò di proclamare la vittoria della Repubblica sulla Monarchia, ma queste aspettative si rivelarono ben presto illusioni, mortificando il sogno dei mazziniani in una Italia unita, democratica, repubblicana e espressione della sovranità popolare.

##### 5. *Un'arte viva e intensa metafora di una passione romantica*

Le delusioni della stagione di fuoco e di lotta del 1848-49 segnano un ampliarsi dell'immagine dell'Italia secondo un canone meno classico-tradizionale e sicuramente più romantico. In questo momento il testimone dell'interpretazione figurativa delle sconfitte e dei fatti drammatici della prima fase del Risorgimento è Francesco Hayez.

È stato detto che la pittura hayeziana sin dagli anni '20 dell'Ottocento si era fatta metafora dell'appassionato amor di patria, incorporando in immagini e simboli la realtà commossa e partecipe della storia. Forte è l'esigenza «di costruire un nuovo repertorio di immagini, con nuove valenze ideali e sentimentali», superando le allegorie politiche convenzionali, come quelle descritte, e classicistiche che seguivano il modello di Giuseppe Bossi e Andrea Appiani (Finocchi 1992: 18).

Durante la Repubblica Italiana di età napoleonica, Bossi e Appiani fecero una scelta iconografica di grande successo, che chiamava in causa sia le forme della scultura classica sia l'esempio di Cesare Ripa. Ne *La riconoscenza della Repubblica Italiana a Napoleone* (1802) Bossi raffigura una donna, la Repubblica italiana appunto, coronata di torri, abbigliata all'antica, con una tunica bianca altocinta e mantello verde<sup>45</sup>. Questa si erge in piedi di fronte a Napoleone, il quale le consegna un ramoscello d'olivo. La tela fu esposta nel 1802 a Brera ed era il frutto di un concorso bandito l'anno precedente per celebrare Bonaparte liberatore. Dello stesso periodo è un

---

<sup>45</sup> G. Bossi, *La riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone*, 1802, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. Il dipinto è riprodotto in Bazzano (2011: tavola 33).

disegno di Appiani, il quale come il collega rappresenta il tema della gratitudine della Repubblica a Napoleone<sup>46</sup>. Anche in questa opera l'Italia è una giovane donna turrata con indosso una lunga veste drappeggiata. Le rappresentazioni di Bossi e di Appiani diventarono dei modelli nella pittura di genere allegorico, che allora doveva celebrare i trionfi bonapartisti e gli eroi di quella nuova era. Eppure, negli anni del movimento risorgimentale la costruzione formale ed esteriore di opere di questo genere, legata a soggetti classici, all'antichità e alla mitologia appariva del tutto insufficiente per comunicare i valori e gli ideali nazional-patriottici. Era un'arte sterile, inerte, perché progetto accademico senza sentimento, senza missione. Così parlava Mazzini dei pittori classicisti che esercitavano un'arte retorica: «Si rimane [...] freddi dinanzi ai loro quadri, nonostante la correttezza, la purezza del disegno, la maestria del drappeggiamento, del raggruppamento sapiente e classico. Si ammira, ma non si rimane commossi. Non v'è nulla colà che faccia battere il nostro cuore di un sentimento fraterno [...]» (Mazzini 2005 [1841]: 294-295).

Ora più che mai l'espressione artistica doveva rinnovarsi, suscitare «la vita del core» (Mazzini 1931 [1861]: 8), essere viva e potente, facendosi portavoce di un messaggio, di una missione. Gli inizi di questa nuova scuola Mazzini li vide proprio in Francesco Hayez, il quale è il capofila di «una rivoluzione» artistica, di una pittura romantica a carattere democratico (Mazzini 2005 [1841]: 298-299) che esprime gli ideali e le speranze (ma anche gli sconforti e gli insuccessi) «di un'Italia che, libera e grande, levi in alto la bandiera dei popoli oppressi e senza nome, li chiami a vita una e spontanea e combatta a pro loro coll'esempio e coll'opera» (Mazzini 1931 [1861]: 8)<sup>47</sup>.

In questo mondo di immagini e di simboli che dovevano far sorgere a vita un popolo si colloca la svolta nell'elaborazione dell'iconografia dell'Italia. Nel 1851 Hayez dipinse *La medita-*

---

<sup>46</sup> A. Appiani, *La riconoscenza muove incontro a Napoleone a cavallo mentre la Vittoria chiude la porta del tempio di Giano*, 1802, ca.

<sup>47</sup> È importante precisare che Hayez non è un "patriota" o "cospiratore" mazziniano, ma un pittore di posizione liberale, vicino all'aristocrazia e all'alta borghesia liberale milanese, che ne decretarono di fatto il successo. Cfr. Gozzoli, Mazzocca (1983: 377-378).



zione, opera pittorica in cui è rappresentata una figura femminile avvolta in un'ampia veste bianca, con il seno scoperto, triste in volto, ma fiera e forte nello sguardo. È questa l'allegoria della patria dopo le sconfitte del 1848-49. Un'immagine dell'Italia fuori dalla consueta donna turrita dal portamento matronale, come già lo era stata *La ciociara* nel 1842. L'innovazione hayeziana è ancor più significativa perché non riguarda solo lo scostamento dagli attributi simbolici codificati da Cesare Ripa, ma comprende anche la personificazione di uno stato d'animo, intrecciando abilmente motivi psicologici e politici e dando così corpo a una metafora sentimentale del messaggio politico sotteso. Il dipinto, eseguito per il conte Giacomo Franco, riprende un soggetto già ritratto nel 1850 su commissione di Andrea Maffei e presentato a Brera, nello stesso anno, con il titolo *La meditazione sopra l'antico e il nuovo Testamento*. La versione del '51, esposta a Verona nel 1852, è ricca di simboli che alludono alle sfortunate lotte quarantottesche: sulla costa del volume che la donna tiene sulle ginocchia si legge «Storia d'Italia» e sulla croce che stringe nella mano destra si distinguono, dipinte di rosso, le date delle Cinque Giornate di Milano. Entrambe le scritte furono con ogni probabilità aggiunte dopo la mostra veronese, per motivi di cautela, ma il messaggio politico del dipinto è comunque chiaro: la patria è nuda, perché priva di tutto, della sua libertà sopra ogni cosa, e addolorata per il martirio patriottico, a cui la croce stessa fa riferimento<sup>48</sup>.

La possibilità di elaborare l'iconografia dell'Italia sconfitta e oppressa (ma non per questo meno bella e nobile), secondo modelli che fuoriescono da schemi tipici, si manifesta anche nelle opere di altri artisti. Basti pensare a *La cospiratrice* (o *la Giovane italiana emigrata che tiene stretti al cuore i colori nazionali*) di Andrea Appiani Jr. e a *Melancolia* (o *L'Italia in catene*) di Francesco Canella<sup>49</sup>. Entrambi i dipinti, databili tra il 1850 e il 1855, ritraggono donne «belle di pietà» e «di dolcezza», che

<sup>48</sup> F. Hayez, *La meditazione sopra l'antico e il nuovo Testamento*, 1850, collezione privata, Brescia; F. Hayez, *La meditazione*, 1851, Galleria d'arte moderna Achille Forti, Verona.

<sup>49</sup> A. Appiani Jr., *La cospiratrice*, 1850-55, Museo del Risorgimento, Milano. F. Canella, *L'Italia in catene*, 1852, collezione privata.

«eccitano l'anima» e risvegliano il sentimento d'"italianità", avvicinando la nazione al popolo (Mazzini 2005 [1841]: 295, 298). Un'Italia perciò che non veste più come una matrona e non è incoronata di torri, ma attraverso la cui immagine si snodano le drammatiche vicende risorgimentali. Per testimoniare le difficoltà e gli ostacoli del processo unitario, il milanese Appiani sceglie di rappresentare l'Italia come una giovane emigrata (probabilmente in Francia) con espressione malinconica in viso, coperta da un manto e con in mano il tricolore. Viene così reso esplicito un altro tema che alimenta la cultura romantica del Risorgimento, quello dell'esilio. Il fallimento dei moti quarantotteschi spinse infatti alla fuga un numero elevato di personaggi politici, di intellettuali, di militari e di esponenti piccolo-borghesi che trovarono accoglienza principalmente in Francia, in Inghilterra e in Piemonte. Parigi e Londra si erano subito distinte come principali centri dell'esulato italiano e all'indomani della tragica fine della *primavera dei popoli* accolsero, come già in precedenza, i transfughi politici. Giunsero a Parigi Giuseppe Montanelli, Daniele Manin e Vincenzo Gioberti; mentre Giuseppe Mazzini in fuga da Roma, dopo aver soggiornato a Losanna e Parigi, scelse Londra. Da meno non fu il Regno sabauda che, proprio nella stagione 1848-49, adottò una politica particolarmente aperta nei confronti degli emigrati politici: si calcola che in Piemonte giunsero circa 50.000 rifugiati, diventando pertanto luogo privilegiato dell'emigrazione politica italiana<sup>50</sup>.

Se Appiani coinvolge il pubblico con un'Italia "esiliata" che rappresenta la schiera dei patrioti esuli e il loro peso storico sul farsi della nazione, da parte sua, il veronese Canella la raffigura chiusa in una cella e con indosso vesti i cui colori compongono il tricolore italiano. L'espressività del volto è intensa con uno sguardo malinconicamente cupo che fa riflettere sull'amara crisi politica post-quarantottesca.

Il forte impatto emotivo di queste opere lo ritroviamo anche nella scultura *La desolazione* di Vincenzo Vela, artista in stretti rapporti con Hayez. Eseguita nel 1850-51, come mo-

---

<sup>50</sup> Sul tema vedi De Fort (2003: 649-688). Sull'emigrazione politica risorgimentale in chiave sociale cfr. inoltre Id. (2010: pp. 227-250). Sul dibattito tra i patrioti si veda anche Della Peruta (2004).

numento commissionato dai fratelli Giacomo e Filippo Ciani in memoria dei propri genitori, e portata in mostra all'esposizione braidense del 1851, la statua sembra essere una versione scultorea de *La meditazione hayeziana*<sup>51</sup>. Il marmo di Vela presenta una donna profondamente turbata, con sguardo assorto e tormentato, che trasmette afflizione. Così viene descritta da Antonio Fogazzaro: «una giovine donna, bellissima, dai capelli scomposti, dalle vesti cadenti, siede là sopra un alto seggio, piegato il busto gentile in avanti, puntati i gomiti alle ginocchia, strette le guance fra i pugni chiusi, fissi gli occhi tordidi [sic] nel vuoto. Il viso rivela una intelligenza forte che affonda nella follia» (Fogazzaro: 1901)<sup>52</sup>. Come nel caso de *L'inconsolabile* di Bartolini, è possibile leggere in questa iconografia funeraria un'allusione alla patria e, in modo speciale, alle tristi sorti dell'Italia dopo la sconfitta sabauda. In effetti, il poeta e traduttore Andrea Maffei dedica alla scultura di Vela versi che rimandano alla condizione dei patrioti italiani: «Chi sei tu? Qual dolor sublime, immenso / Così dentro t'impetra, o derelitta, / Che più non hai né lagrime, né senso? / Del tuo cordoglio anch'io l'alma ho trafitta: / Che nel mirarti, alla mia terra io penso: / Miseria! Al par di te bella ed afflitta» (Cfr. Cinnelli 1987: 190)<sup>53</sup>.

Sotto il profilo iconografico-simbolico, manifestazioni artistiche come queste costituiscono la traduzione di quel nucleo del pensiero mazziniano che considerava l'artista e, perciò, l'arte in dovere di compiere una missione civile precisa. Per non essere una mera «distrazione», «un divertimento» l'arte doveva toccare le corde della passionalità politica, interpretando il desiderio di riscatto nazionale di un popolo (Mazzini 2005 [1841]: 253). Non «un'arte per l'arte» (Mazzini 1931 [1861]: 8), né un'arte unicamente celebrativa, ma un mezzo di promozione del progresso collettivo; capace quindi di creare

---

<sup>51</sup> V. Vela, *La desolazione*, 1851, giardino di Villa Ciani, Lugano; il modello in gesso presso il Museo Vela, Ligornetto, Canton Ticino-Svizzera. Di ispirazione hayeziana è anche la scultura di Alfonso Balzico, *La vendicatrice*, 1856-1860, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma. La figura femminile è con il seno scoperto, in piedi, e scura in volto, mentre sembra meditare.

<sup>52</sup> Il testo è di dominio pubblico; cfr.

<http://www.gutenberg.org/files/32599/32599-h/32599-h.htm>.

<sup>53</sup> Vedi, inoltre, Grandesso (2007: 160).

coesione, coinvolgendo il pubblico e facendosi interprete di tutto un popolo accomunato dalle medesime radici culturali.

Questa nuova iconografia dell'Italia circola naturalmente insieme a immagini che seguono più o meno fedelmente rappresentazioni tradizionali, elaborate sul modello di Cesare Ripa. È il caso della monumentale statua dell'Italia di Alessandro Puttinati, scultore di scuola milanese come Vela, il quale realizza, nel 1850, un'Italia turrita seduta con un globo ai suoi piedi (simbolo del dominio dell'Italia sul mondo), mentre annota su un libro i nomi dei patrioti italiani, prigionieri allo Spielberg<sup>54</sup>. Tra tradizione e innovazione si colloca, invece, l'antiporta del primo volume del testo *Panteon [sic] dei martiri della libertà italiana*, che rappresenta un'Italia dal seno scoperto, stellata ma non turrita, con capelli parzialmente sciolti e appoggiata ad una porzione di arco su cui è riportata la scritta "Immortalità. Ai miei martiri gloria del mondo"<sup>55</sup>. La monografia appartiene al genere letterario agiografico a scopo pedagogico-memoriale, in voga in quel tempo. Il racconto delle biografie, delle vicende e delle azioni eroiche dei personaggi, che avevano sacrificato la propria vita per l'unità nazionale, doveva formare la coscienza identitaria della nazione in modo da rafforzare la spinta del popolo alla lotta.

La patria comune era infatti ancora tutta da costruire. Dal 1849 i sovrani ripresero il controllo dei loro Stati, fondando la loro azione di governo su un assolutismo integrale e intransigente. Basti pensare allo Stato Pontificio o al Regno delle due Sicilie, dove la restaurazione messa in atto cancellò le precedenti concessioni liberali. Un'eccezione fu, invece, la vicenda politica del Piemonte sabauda che, pur fra difficoltà e contrasti, continuò l'esperimento costituzionale con il mantenimento dello Statuto. In tale contesto, nel decennio che segue le rivoluzioni del 1848-49, i modelli iconografici adottati confermano da un lato il percorso originale (e di eredità romantica) avviato

---

<sup>54</sup> A. Puttinati, *Italia turrita*, monumento ai martiri dello Spielberg, 1850, giardini pubblici Indro Montanelli, Milano.

<sup>55</sup> *Panteon dei martiri della libertà italiana. Opera compilata per cura di una Società di Letterati Italiani*, a cura di G. d'Amato, voll. 2, Torino, Stabilimento Tipografico Fontana, 1852. Il primo volume si intitola: *Immortalità. Ai miei martiri gloria del mondo*.

da Hayez e, dall'altro, restituiscono interpretazioni ispirate al moto unitario, in cui l'immagine dell'Italia si confronta con gli eventi destinati a trasformare l'assetto geopolitico dell'intera penisola. In particolare, con il 1859, ovvero con la seconda guerra d'indipendenza e la spedizione dei Mille, l'allegoria dell'Italia non può non tenere conto del determinante contributo della monarchia sabauda e di quelle personalità riconosciute come protagoniste della fondazione della nazione. Si impone un universo simbolico basato sugli uomini che hanno fatto e stanno costruendo l'unità territoriale-politica, ai quali si aggiungono i personaggi illustri d'Italia.

Vittorio Emanuele II e Garibaldi, *in primis*, ma anche Cavour e, in minor misura Mazzini, sono coprotagonisti, insieme all'Italia turrata, di numerose composizioni artistiche dall'impostazione convenzionale e agiografica, che tendono a legittimare la costruzione del nuovo Stato unitario sotto il segno della monarchia e della politica cavouriana. Alla donna dolente e in catene si sostituisce progressivamente una figura femminile per lo più turrata, fiorente, eroica, libera dalla schiavitù nella quale si ritrovano monarchici e repubblicani, moderati e radicali.

Tuttavia, in un processo di unificazione territoriale complesso, tormentato e a tratti anche contraddittorio, il repertorio iconografico va oltre i miti e gli eroi che si vogliono celebrare. L'Armistizio di Villafranca, dell'11 luglio del 1859, tra Francia e Austria decretò la sconfitta degli ideali democratico-repubblicani, profilando all'orizzonte un assetto della penisola entro il quadro della politica liberal-moderata di Cavour. L'alleanza franco-piemontese aveva portato alla conquistata della Lombardia; le insurrezioni nell'Italia centro-settentrionale e i successivi plebisciti consentirono l'annessione dei territori dell'Emilia, della Romagna e della Toscana; la spedizione dei Mille e le vicende che ne seguirono furono ricondotte nell'alveo della politica diplomatica e moderata cavouriana, consegnando le regioni borboniche, le Marche e l'Umbria nelle mani di Vittorio Emanuele II.

Il 17 marzo 1861 venne proclamato il Regno d'Italia, ma rimanevano ancora aperte ferite importanti: il Veneto e Roma, oltre che Trento e Trieste. L'iconografia della nazione fa i conti

con questa realtà. Andrea Appiani dipinse, nel 1861, un'allegoria di Venezia (*Venezia che spera*): la città lagunare è una giovane donna, pallida, spettinata e semi svestita; il corno ducale è a terra e lo sguardo è rivolto verso il futuro, nella speranza di una prossima liberazione<sup>56</sup>. Si ritrovano in quest'opera gli aspetti "romantici" dell'impostazione hayeziana e l'intenzione di voler comunicare uno stato d'animo profondo. Una scelta iconografica quella di Appiani in continuità con la revisione del canone artistico legato a apparati simbolici pre-stabiliti che si rinviene anche nel dipinto del pittore patriota Annibale Strata<sup>57</sup>. Strata di origini sarde, ma trasferitosi nel 1833 a Gorizia, ritrae Trieste come una donna nell'età della giovinezza, con indosso una veste bianca e un mantello rosso, che saluta speranzosa dall'alto di una scogliera alcuni patrioti italiani. Questi stanno per giungere a riva da alcune imbarcazioni, sventolando il tricolore. Il quadro fu donato nel 1861 dai cittadini triestini a Vittorio Emanuele II, nell'attesa fiduciosa di una Trieste «meno fedelissima e più italiana» (Cavour 1885: 79).

Il potenziale emotivo che sprigiona da tali figure lo ritroviamo anche nel gruppo scultoreo di Vela, *L'Italia riconoscente alla Francia*, eseguito tra il 1861-62, su commissione di un'associazione di dame milanesi, che intendevano farne dono all'imperatrice Eugenia<sup>58</sup>. Sebbene l'Italia sia turrata ed abbia le catene spezzate ai suoi piedi, la scelta iconografica è comunque innovativa: questa è infatti nuda dalla vita in su e sta per baciare la Francia, composta e regale, vestita di un lungo abito, la quale con il braccio sinistro cinge Italia e la attira verso di lei. Il riferimento è evidentemente a Villafranca, armistizio che aveva lasciato temporaneamente incompiuta la lotta per l'indipendenza nazionale<sup>59</sup>.

Durante il "Risorgimento romantico" la convenzionale figura dell'Italia turrata va perciò incontro a rappresentazioni nuove ed anche quando si ripropongono formule classiche, queste

---

<sup>56</sup> A. Appiani Jr., *Venezia che spera*, 1861, Museo del Risorgimento, Milano.

<sup>57</sup> A. Strata, *Allegoria di Trieste*, 1861 ca., Palazzo Reale, Torino.

<sup>58</sup> V. Vela, *L'Italia riconoscente alla Francia*, 1861-62, Museo Vela, Ligornetto, Canton Ticino-Svizzera.

<sup>59</sup> Cfr. Mazzocca (2002: 108).

si esprimono con una voce carica di pathos che evoca scenari di rinnovamento politico e civile. Questo canone risorgimentale si sarebbe però modificato nuovamente quando, compiuta l'Unità, alla figura femminile dell'Italia si affiancarono quella di Vittorio Emanuele II, di Cavour, di Garibaldi e di Mazzini, figure principali nel processo risorgimentale. I sentimenti di identificazione collettiva si diressero perciò non solo su la donna turrata, ma anche su i quattro "padri della patria", iscrivendosi all'interno di allegorie politiche trionfalmente patriottiche e che desideravano comunicare una rassicurante concordia nazionale. L'Italia turrata nell'ottica postunitaria contribuisce per lo più a ricomporre le fratture politico-partitiche che hanno caratterizzato i moti risorgimentali: l'immagine di un Paese "pacificato" e in concordia, un'immagine che forse, però, non corrisponde completamente alla realtà.

### Bibliografia

- AGULHON MAURICE, 1979, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris: Flammarion.
- \_\_\_\_\_, 1987, *Politique, images, symboles dans la France post-révolutionnaire*, in Id., *Histoire vagabonde*, vol. I, *Ethnologie et politique dans la France contemporaine*, Paris: Flammarion.
- \_\_\_\_\_, 1989, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Paris: Flammarion.
- ATTI DEL VI CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI LEOPARDIANI, 1989, *Il Pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*, Firenze: Olschki.
- BALZANI ROBERTO, 1993, "Simbologia democratica, tradizione iconografica rivoluzionaria e mondo del lavoro", *Memoria e Ricerca*, n. 2, pp. 165-182.
- BANTI ALBERTO MARIO (a cura di), 2010, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari: Laterza, 2010.
- BANTI ALBERTO MARIO, GINSBORG PAUL, 2007, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 22, *Il Risorgimento*, pp. XXIII-XLI.
- BARBIERI CARLO, [1954], *I giornali romani nel 1849*, Roma: Edizioni Idis.
- BAZZANO NICOLETTA, 2011, *Donna Italia. Storia di un'allegoria dall'antichità ai giorni nostri*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla Editore, 2011.

- BLASUCCI LUIGI, 1985, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna: Il Mulino, pp. 31-80.
- BOSSÈNO CHRISTIAN-MARC, DHOYEN CHRISTOPHE, VOVELLE MICHEL, 1988, *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione 1789-1799*, Roma: Editori Riuniti.
- BURKE PETER, 2018, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma: Carocci.
- CAVOUR CAMILLO, 1885, *Lettere edite ed inedite di Camillo Cavour*, vol. IV, Torino: Roux e Favale.
- CECCHI EMILIO, SAPEGNO NICOLA (a cura di), 1969, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VII, *L'Ottocento*, Milano: Garzanti.
- CINELLI BARBARA, 1987, *I contributi di Andrea Maffei per le Gemme d'Arti italiane*, in Marina Botteri, Barbara Cinelli, Fernando Mazzocca (a cura di), *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Trento: Temi, pp.144-245.
- CRITELLI MARIA PIA, 2005, *Don Pirlone: un romano a New Orleans*, in Marco Pizzo (a cura di), *La satira restaurata. Disegni del 1848 per il "Don Pirlone"*, Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento, pp. 13-18.
- DE FORT ESTER, 2003, "Esuli in Piemonte nel Risorgimento. Riflessioni su di una fonte", *Rivista storica italiana*, n. 3, pp. 649-688.
- \_\_\_\_\_, 2010, *Esuli, migranti, vagabondi nello Stato sardo dopo il Quarantotto*, in Maria Luisa Betri (a cura di), *Rileggere l'Ottocento: Risorgimento e Nazione*, Torino: Carocci, pp. 227-250.
- DELLA PERUTA FRANCO, 2004, *I democratici e la rivoluzione italiana. Dibattiti ideali e contrasti politici all'indomani del 1848*, Milano: Franco Angeli.
- FINOCCHI ANNA, 1992, *Arte e storia*, in *Risorgimento. Mito e realtà*, Milano: Electa, pp. 17-21.
- FOGAZZARO ANTONIO, 1901, *Il dolore nell'arte. Discorso*, Milano: Baldini e Castoldi. Il testo è di dominio pubblico; <http://www.gutenberg.org/files/32599/32599-h/32599-h.htm>
- GAZZOLA STACCHINI VANNA, 1974, *Leopardi politico*, Bari: De Donato.
- GOZZOLI MARIA CRISTINA, 1981, *Contributi alle esposizioni di Brera (1805-1859)*, in *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino*, Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte, Scuola Normale Superiore di Pisa, pp. 3-60.
- GOZZOLI MARIA CRISTINA, MAZZOCCA FERNANDO (a cura di), 1983, *Hayez*, Milano: Electa Editrice.
- GRANDESSO STEFANO, 2007, *Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regionali*, in Carlo Sisi (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, Milano: Electa Editrice, pp. 147-173.



- LEOPARDI GIACOMO, 1940, *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, vol. I, *Le Poesie e le prose*, a cura di Francesco Flora, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- MARELLI ISABELLA (a cura di), 2001, *Brera mai vista. Il Romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, Milano: Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Milano.
- MARINO MARIO, 2005, *Le carte dell'archivio Pinto del Museo Centrale del Risorgimento di Roma*, in Marco Pizzo (a cura di), *La satira restaurata. Disegni del 1848 per il "Don Pirlone"*, Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento, pp. 19-34.
- MASTRANGELO LUIGI, 2010, *Leopardi politico e il Risorgimento*, Napoli: Luciano Editore.
- MAZZINI GIUSEPPE, 1931 [1861], *Scritti di letteratura e arte*, a cura di Guido Rispoli, Firenze: Vallecchi Editore.
- MAZZINI GIUSEPPE, 2005 [1841], *La pittura moderna in Italia*, in Fernando Mazzocca (a cura di), *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Milano: Skira, pp. 291-302.
- MAZZOCCA FERNANDO, 1992, *Le vicende della pittura e il dibattito figurativo dalla Repubblica Italiana al Regno Lombardo-Veneto*, in Renato Barilli (a cura di), *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano: Mazzotta Editore, 1992, pp. 61-76.
- MAZZOCCA FERNANDO, 2002, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in Alberto Mario Banti e Roberto Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma: Carocci, pp. 89-111.
- MITCHELL WILLIAM M. (edited by), 1992, *Art and the Public Sphere*, Chicago: University of Chicago Press.
- PETRUCCI CARLO ALBERTO, 1954, *La caricatura italiana dell'Ottocento*, Roma: De Luca Editore.
- PIZZO MARCO (a cura di), 2005, *La satira restaurata. Disegni del 1848 per il "Don Pirlone"*, Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento.
- RIDOLFI MAURIZIO, 1997, "El culto de la República en los tiempos del rey. Lugares de la memoria y símbolos republicanos en la Italia liberal", *Historia Social*, n. 29, pp. 111-128.
- RIDOLFI MAURIZIO, 2002, "La ricezione di Maurice Agulhon in Italia", *Contemporanea*, n. 1, pp. 203-311.
- RIPA CESARE, 2012, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino: Einaudi.
- ROTBERG ROBERT I., RABB THEODORE K. (edited by), 1988, *Art and History. Images and Their Meanings*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- RUSSO FABIO, 1999, *Leopardi politico o della felicità impossibile*, Roma: Bulzoni.

RUSSO LUIGI, 1963, *Ritratti e disegni storici. Dall'Alfieri al Leopardi*, Firenze: Sansoni.

SANTILLI FABIO (a cura di), 2011, *L'Italia s'è desta. Stampa satirica e documenti d'archivio per una lettura storico iconografica dell'Unità d'Italia*, Montelupone (MC): Centro Studi Gabriele Galantara.

SAPEGNO NATALINO, 1969, *Giacomo Leopardi*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (a cura di), *Storia delle Letteratura Italiana*, Milano: Garzanti, 1969, pp. 817-958.

SEVERINI MARCO, 2011, *La Repubblica Romana del 1849*, Venezia: Marsilio.

SPINAZZOLA VITTORIO, 1969, *La poesia romantico-risorgimentale*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (a cura di), *Storia delle Letteratura Italiana*, Milano: Garzanti, 1969, pp. 961-1067.

TEDESCO VIVA, 1991, *La stampa satirica in Italia 1860-1914*, Milano: Franco Angeli.

TOBIA BRUNO, 1991, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Roma-Bari: Laterza.

VOVELLE MICHEL, 1989, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento*, Roma: Editori Riuniti.

VOVELLE MICHEL, LANCIEEN DIDIER (introd. par), 1979, *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris: CNRS.

*Abstract*

L'ICONOGRAFIA DELL'ITALIA NEL RISORGIMENTO ROMANTICO

(THE ICONOGRAPHY OF ITALY DURING THE ROMANTIC RISORGIMENTO)

*Keywords:* Risorgimento, Romanticism, national personification, *Italia turrita*.

This article examines the national personification or allegory of Italy during the Risorgimento. From ancient times to today the iconographic representation of Italy and its symbolic attributes has shown a female figure characterized by a mural crown (*corona muralis*), with a shining star above her head to suggest a bright destiny, and holding in her hands a horn of plenty (*cornucopia*) to indicate abundance of the territory and a scepter to show authority. This image bears the name of *Italia turrita*. In the Risorgimento the iconographic representation of Italy contributes to building national identification, in which the personification of Italy undergoes some changes in the system of signs and symbols characterizing her identity. The article draws attention to the multiple images of Italy, embodying the romantic period of national patriotism and the various political programs for national unification: paintings, prints, engravings and sculptures are taken into consideration.

NICOLETTA STRADAIOLI  
Università degli Studi di Perugia  
Dipartimento di Scienze Politiche  
nicoletta.stradaioli@gmail.com

EISSN 2037-0520