

PITTURA E CARICATURA NELLA REPUBBLICA ROMANA DEL 1849

di Matteo Morandini

La politica in satira

Quando Pio IX disertava il vessillo della nazione, feriva Italia alle spalle.... In questo, prezzolati giornali, ipocriti e calunniosi foglietti serpeggiando nel volgo, spargevano a larga mano il veleno ed annunziavano, mal simulati forieri, il governo della reazione.¹

Con queste parole inizia il «Don Pirlone a Roma». E si può stare certi, pur rischiando di inciampare in sconvenienti anacronismi, che tra i «prezzolati giornali» vada annoverata la «Grande riunione»,² pubblicazione satirica di sapore gesuitico e matrice reazionaria, di cui il «Don Pirlone a Roma» rappresenta la feroce risposta di parte democratica. La significativa dichiarazione d'intenti di questo prodotto editoriale è semplice ed è esplicitata nell'*Idea di fondo* che apre l'opera: «edotti dall'esperienza, sappiamo qual profonda traccia lascino nell'anima umana gl'incancellabili colpi del ridicolo», motivo per cui «prendemmo col titolo di Don Pirlone il pensiero e lo spirito della caricatura politica onde levossi a popolare celebrità il giornale che portò in Roma un tal nome», mirando «nelle incisioni a percuotere coll'ironia e col sarcasmo il vizio, l'ipocrisia, la menzogna, la viltà, il tradimento». Il passaggio sottolinea immediatamente due aspetti fondamentali. Innanzitutto l'importanza riconosciuta alla caricatura come veicolo di acculturazione politica – *medium* che vede nel Quarantotto la sua esplosione – e in secondo luogo, certifica la diffusione e la fama del periodico caricaturale romano, vissuto nell'entusiasmo della Repubblica e finito con essa, conosciuto ben oltre i confini della città eterna.³ Ne è prova il dipinto *Roman Newsboy* del pittore americano Martin Johnson Heade datato 1848-1849, in cui l'artista sceglie di mettere in mano al suo strillone proprio una copia del periodico satirico romano (fig. 1). L'autore del testo satirico è il romano Michelangelo Pinto, uomo di orientamento democratico, patriota e socio fondatore del defunto «Don Pirlone». La sua esposizione pubblica e politica culmina nella breve quanto significativa esperienza della Repubblica Romana di cui diviene ambasciatore a Torino, città da cui ne vivrà la caduta e in cui sarà costretto a rimanere, in esilio, all'arrivo dei francesi di Oudinot. La sortita editoriale del Pinto riscuoterà un successo nient'affatto trascurabile dato che nel giro di tre anni i volumi vengono ristampati addirittura quattro volte.

Per quel che concerne la controparte reazionaria poco o niente si sa sui redattori della «Grande Riunione», men che meno sui disegnatori e pressoché nulla sulla sua storia editoriale. Non si conosce la frequenza delle sue uscite, la sua reperibilità fisica nelle

¹ *Don Pirlone a Roma. Memorie di un italiano dal 1 settembre 1848 al 31 dicembre 1850*, M. Pinto, vol. I, Torino, Tipografia del Progresso, 1853, pp. V-VI.

² *Grande riunione tenuta nella sala dell'ex Circolo popolare in Roma*, Roma, 1849.

³ «Il Don Pirlone: giornale di caricature politiche», Roma, 1° settembre 1848 – 2 luglio 1849.

biblioteche italiane è piuttosto rara e il disordine interno di quelle copie pervenuteci, con data di pubblicazione e riferimenti coevi inconciliabili, rendono quest'opera di difficile inquadramento. La maschera del Cassandrino – che appare in bella vista sull'intestazione del giornale e riassume in sé l'emblema del «codino per antonomasia» – in questa pubblicazione rappresenta l'espedito narrativo per lo sviluppo dei dialoghi e la loro esposizione grafica. La maschera, svegliatosi dopo un lungo sonno nella sala dell'ex circolo popolare interroga alcuni personaggi – reazionari e papali in gran parte – chiedendo lumi sugli ultimi rivolgimenti politici. I personaggi si sono riuniti al circolo perché informati dell'intenzione di alcuni vecchi repubblicani di ritrovarsi nel loro antico covo per ordire nuove congiure. I personaggi che danno voce al testo vogliono quindi «partecipare alla riunione per poter rivedere e confutare le “mummie repubblicane”». La riunione non avrà mai luogo, ma l'espedito è sufficiente per mettere in atto una poderosa opera di dissacrazione dei crismi rivoluzionari in una sorta di processo al ridicolo della stagione quarantottesca, dei suoi uomini e delle sue pubblicazioni, primo fra tutti il «Don Pirlone». Valga da esempio la vignetta *Ritratto del Governo provvisorio fatto al dagherrotipo* (fig. 2) dove emerge con chiarezza lampante l'inscindibile unione che il Quarantotto istituisce tra carta stampata e attività politica. Qui la personificazione del governo provvisorio avviene attraverso la giustapposizione di simbologia rivoluzionaria, umorismo e affondi contemporanei: l'uomo è vestito interamente dai giornali filo repubblicani («La Pallade», la mazziniana «Italia del Popolo», il «Contemporaneo» e il «Don Pirlone») e imbraccia un manico di fucile usato a mo' di asta per un enorme berretto frigio che fa da ombrello. L'allusione è doppia, sia di tipo per così dire interno, più strettamente politico, che esterno, ancorato al circuito comunicativo e ai rimandi infratestuali: questa immagine è infatti una evidente risposta alla vignetta apparsa sul «Don Pirlone» il 6 dicembre 1848 (fig. 3), in cui il cardinale Giovanni Soglia Ceroni cerca di ripararsi dalla copiosa pioggia di berretti frigi che gli sta precipitando addosso, evidente riferimento al precipitare degli eventi, di segno repubblicano.

La carta stampata diventa essa stessa elemento di definizione della scena e didascalia interna alle tavole e certifica l'importanza strategica nella definizione degli orientamenti dell'opinione pubblica: basti pensare alla tavola (fig. 4) che Pinto dedica, parole sue, agli «assoldati giornali che ispiravansi al metallico suono del Quirinale» volti «a deviare dal retto corso la pubblica opinione»;⁴ l'immagine ripropone i tre protagonisti editoriali, il Labaro, il Costituzionale e il Cassandrino ritratti nelle stesse sembianze canine, intenti a ricevere del denaro da un prete compiaciuto ad appena pochi metri di distanza dalla fontana dei Dioscuri nella piazza del Quirinale. Il Cassandrino, soddisfatto alza il cappello in segno d'intesa e fa svolazzare al vento il suo codino infiocchettato. Anche nell'opera reazionaria le testate valgono come binari euristici che collocano i personaggi e i fatti, talvolta caotici, in un ordine interpretativo prestabilito e accordano alla lettura o, perché no, anche solo al possesso di una determinata stampa, forza identificativa. È il caso ad esempio del *Primo sogno di Ciceruacchio* (fig. 5). Qui il discusso quanto famoso capopopolo romano, al secolo Giacomo Brunetti, comodamente sdraiato con le braccia dietro la testa sprofonda in un sogno di rivoluzione, dove compare tutto il catalogo dei tòpos radicali dell'immaginario reazionario: la caduta del potere papale – rappresentata con la distruzione dell'obelisco vaticano – viene favorita da pugnali nascosti, una divagazione sul tema della “repubblica del pugnale” già presente nella conservatrice *L'Italie rouge*,⁵ e accompagnata da fuochi d'artificio e dal brindare di bottiglie, dal fumo di sigari e dallo stappare di fiaschi. La vignetta si completa però con gli elementi di primo piano della composizione: posti strategicamente sotto la testa

⁴ *Ivi*, p. 30.

⁵ C. D'Arlincourt, *L'Italie rouge*, Paris, 1850.

di Ciceruacchio, il libro sul gioco della Passatella e, di nuovo, il periodico «La Pallade». A guardar bene, la quasi totalità dei bersagli riconoscibili della «Grande riunione» è connotata dal foglio giornalistico: dalla trasformazione di Mazzini in «prestigiato d'Europa» con in mano «L'Italia del Popolo» (fig. 6), allusione nemmeno tanto velata al tenace ordine internazionale del democratico genovese, alla identificazione tipizzata di Pietro Sterbini con il suo «Il Contemporaneo», reo quest'ultimo di avere favorito a parole e suggerito di fatto, attraverso le invettive scagliate dalle colonne del giornale, l'assassinio di Pellegrino Rossi. Ne dà evidenza la tavola di respiro fortemente allegorico dove compare la personificazione della costituzione in corpo di donna (fig. 7), nell'atto di suicidarsi con uno stiletto – l'allusione alla repubblica del pugnale è onnipresente – e bloccata da una fascia tricolore con il nome della testata anticlericale «Contemporaneo» che le stringe il polso, alla cui estremità compare un inquietante quanto indaffarato Sterbini proteso (vanamente) nella ricerca di facilitarne l'eliminazione.

Anticlericalismo e antirepubblicanesimo

Naturalmente a fare le spese dell'invettiva anticlericale del «Don Pirlone» è quello stesso Giovanni Maria Mastai Ferretti che fino all'aprile 1848 aveva – suo malgrado – corroborato le speranze dei patrioti peninsulari, convinti più che mai, che nei «Viva Pio IX» si potesse intravedere il coronamento del sogno neoguelfo. Nulla di più distante dalla realtà, si scoprirà poi, ma che in quel periodo lascia alle stampe un quantitativo abnorme di materiale celebrativo in onore del pontefice e un catalogo ricchissimo di riferimenti allegorici che, dopo il voltafaccia del pontefice, verrà rivisto e convertito in forme opposte. Come sostiene il periodico veneziano «Sor Antonio Rioba» all'indomani dell'Allocuzione, «ci restano in magazzino a migliaia i ritratti di lui: gessi, ori, bronzi, cristalli, ecc.»,⁶ motivo per cui, occorre rivederli e adeguarli, se non proprio riciclarli. E così avviene, soprattutto sulle pagine del «Don Pirlone a Roma» che, non a caso, vanta come disegnatore quell'Antonio Masutti che negli anni pre-rivoluzionari si era distinto per le sue produzioni encomiastiche delle celebrazioni neoguelfe e della promozione del mito del «papa liberale». Giocando con l'arsenale simbolico preesistente il disegnatore friulano dà fisionomia al nuovo formato caricaturale incrociando gli stilemi del «Don Pirlone» con l'illustrazione allegorica prequarantottesca: si prenda ad esempio *Un paradossso cattolico* dove il pontefice, seduto sul trono dell'«ambizione» e dell'«interesse» e usando il Vangelo a mo' di cuscino, viene avvolto da un'aureola di baionette – come tradizionalmente veniva caricato il Re bomba – mentre è intento a benedire un fedele costretto dalla corda a mantenere le mani giunte. Sullo sfondo il sole nascente del protestantesimo, altro simbolo conteso tra i due fronti ideologici, si offre come spunto didascalico (fig. 8). Peraltro l'accostamento a Ferdinando di Borbone non è occasionale stilisticamente e nemmeno contenutisticamente: spesso ritratto assieme a Pulcinella il pontefice finisce per ricevere per proprietà transitiva le smanie bombarole del Re di Napoli, finendo per essere ritratto mentre apprende e poi armeggia soddisfatto con i suoi cannoni (fig. 9). L'allusione, nemmeno troppo velata, è all'assedio di Roma e riporta figurativamente al tradimento e alla scelta conservatrice e temporalista che lo induce a bombardare la sua stessa città. Come si sa, poi, Francia e Austria obbligheranno la Roma libera e repubblicana a ingoiare, citando una celebre tavola di Masutti, «un boccone indigesto» (fig. 10). Così nell'ultimo disegno del «Don Pirlone a Roma», in un ennesimo rimando all'illustrazione allegorica di epoca neoguelfa, viene racchiusa l'immagine de //

⁶ Zibaldone, «Sor Antonio Rioba», 1/71, 26 settembre 1848.

Papato (fig. 11): ritornato sul suo trono e rinfrancato dalla certezza del potere temporale, il pontefice viene tenuto in alto da quattro mani armate di baionette, ovvero le quattro potenze che ne hanno permesso il ritorno. La didascalia è di fatto affidata alle spietate parole di Pinto che concludono l'opera:

A Messina, a Roma, a Venezia, a Vienna, a Madrid, a Pietroburgo, a Parigi, e dovunque sono tiranni e carnefici, troviamo sempre il papato [...]. Dove il preteso vicario di Cristo, in luogo d'inalberare il vessillo della redenzione dei popoli, ha innalzato il simbolo del sacro riscatto per crocefiggerci, novello Calvario, la libertà delle genti.

Da parte sua la «Grande riunione» non poteva starsene a tacere. La sua è un'operazione di svuotamento mitico dell'esperienza repubblicana attuata attraverso la messa alla berlina delle sue parole d'ordine, dei suoi simboli, mediante l'impiego dell'escamotage retorico del Cassandrino, la maschera spirito-guida della pubblicazione. Insomma, il suo è, se mi si concede la forzatura, un antirepubblicanesimo dialettico, ha cioè come obiettivo la dimostrazione dell'inconsistenza delle istanze e delle pratiche democratiche, lo svelamento della loro ipocrita vacuità. Una sorta di isteria che si esprime nell'opera di significazione simbolica operata dal repubblicanesimo, dalla sua iconografia e dalle sue manifestazioni corporali ed estetiche: coccarde, cappelli, giornali, e molti altri elementi distintivi che vengono inseriti in un più ampio circuito comunicativo e di senso.⁷ Va da sé che la fine dell'esperienza rivoluzionaria romana venga raccontata dalla «Grande riunione» con le stesse armi degli avversari politici, questa volta, però, al contrario. È il caso della tavola *Effetto del Sole di Luglio 1849* (fig. 12), dove un soddisfatto Cassandrino osserva in acqua ciò che resta della decaduta repubblica che va sciogliendosi: giornali, striscioni, bandiere, portafogli ministeriali e un'intera collezione di cappelli di diverse fogge, mentre all'orizzonte il sole – della reazione – torna a risorgere e l'aquila dell'Austria sogghigna compiaciuta. È interessante sottolineare come i resti della storia repubblicana assumano in quest'immagine doppio ruolo e valore. Per un verso mantengono il loro status simbolico e testimoniale di racconto di ciò che è stato, dai rituali pubblici all'assedio, mentre parallelamente e a scopo dissacratorio, vengono semanticamente svuotati, disconnessi dal loro circuito comunicativo di riferimento, vengono restituiti, per dirla con Ernst Gombrich, al loro valore di «nudo segno».⁸ Quest'operazione finisce per suggerire la sostanziale inconsistenza delle parole d'ordine e dei rituali di francese memoria, e la caducità delle isteriche rincorse alla simbolizzazione operate dalla/nella rivoluzione.⁹ Quegli oggetti sono quel che sono nella loro dimensione pratica e quotidiana e nulla più: rimangono borse, pezzi di stoffa o cappelli.

In un costante parallelo fra libertà e anarchia,¹⁰ emancipazione civile e disordine e scostumatezza, la «Riunione» ridicolizza la licenziosa condotta adottata dai repubblicani

⁷ Cfr. G.L. Fruci, A. Petrizzo, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento*, in *Il lungo Ottocento e le sue immagini*, V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo, (a cura di), Pisa, 2013. pp. 5-19.

⁸ Cfr. E. Gombrich, *L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica*, in Idem, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, 1971.

⁹ Cfr. R. Koselleck, *Futuro passato: per una semantica dei tempi storici*, Bologna, 2007; M. Ozouf, *De revolution en republique: les chemins de la France*, Parigi, 2015; M. Vovelle, *Ideologie e mentalità*, Napoli, 1989; Idem, *La mentalità rivoluzionaria: società e mentalità durante la rivoluzione francese*, Roma, 1999; Idem, *La rivoluzione francese, 1789-1799*, Milano, 2016; M. Agulhon, *Cultures et folklores republicains: actes du Colloque: Le marques republicaines dans la culture populaire en France*, Parigi, 1995; Eadem, *La repubblica nel villaggio: una comunità francese tra rivoluzione e seconda repubblica*, Bologna, 1991.

¹⁰ «Rimedio unico ad imbrigliare e comprimere la popolare anarchia, e salvare la cosa pubblica dalla morte e dal pregiudizio in tanto sconquasso e trambusto di tutto è il militar dispotismo; quest'unico rimedio fu il solo sempre

nell'estasi orgiastica della rivoluzione, e lo fa attaccando la *Guardia Civica*, ossia il vero e proprio totem, simbolico e politico, che accomuna le esperienze quarantottesche. Così nel *Collegio militare* (fig. 13) i “civici” sono ritratti come bambini, allusione alla sprovvedutezza e all'infantilismo, assai poco ligi al rigore della disciplina militare cittadina e avvezzi invece al gioco, al vino, all'ozio e all'importunare le donne. La dissolutezza e la condotta amorale, questo sostiene la tavola confermando i *leitmotiv* di lunga data della retorica controrivoluzionaria segnalati da Vovelle, sono la vera essenza del momento repubblicano e non gli improbabili cambiamenti politici e sociali, frutto più di fantasia puerile.¹¹ In questa prospettiva anche le votazioni, che rappresentano un imprescindibile istante di apprendistato democratico, vengono ridotte alla loro dimensione oggettuale, fisica, scorporate dall'afflato collettivo e dalla dimensione rituale e politica che invece le contraddistingue. Emblematica in tal senso la vignetta *Li voti per la Costituente in processione notturna* (fig. 14): in un contesto reso solenne e scenografico dai fumi e dai lumi delle torce accese nella notte romana, una lunga processione di urne («schedule») e uomini attraversa le vie del centro cittadino; alla domanda di una donna, «Sor Cassandro che hanno in que' così?», la maschera risponde, maligna e allusiva, «è un affare de niente! Sono voti sono». In questo modo il lungo e laborioso processo di emancipazione civile e di intensa discussione politica che accompagna la vicenda repubblicana romana (e le sue divisioni), la partecipazione, l'iniziazione popolare al voto e la sua spettacolarizzazione vengono messi in ridicolo e privati dell'aura, ridotti alla propria datità fisica. In fondo, una volta demistificati, «sono voti sono».

Naturalmente, accanto alle ironie sulla licenziosità dei costumi e sull'inconsistenza del portato rivoluzionario dei cambiamenti politici, compaiono le invettive contro gli uomini illustri, politici, giornalisti e personaggi di spicco che hanno promosso e segnato la svolta repubblicana. È dedicata a loro, sostanzialmente, la gustosa vignetta che racconta la partenza di Pio IX da Roma verso Gaeta (fig. 15). In «una sorta di sabba animalesco e infernale» vengono presentati e caricati buona parte dei nemici giurati della «Grande riunione», ritratti secondo la tipologia dell'animale umanizzato, scelta molto in voga nel biennio '48-'49 e che qui mantiene anche il suo significato spregiativo:

Bestie [...] ch'è altro non erano, a guardarle con occhio filosofico. Sterbini in scimmia cappuccina – Galletti in Gallinaccio – Canino in Rospo – Mazzini in Barbagiano – Armellini in Cane – Saffi in Papagallo – I Tiraglionni in Topi, e poi la Belgiojosa col suo seguito.¹²

Per inciso «Belgiojosa» e compagne del comitato d'organizzazione delle ambulanze vengono rappresentate – impiegando un'allusione un po' misogina e certo non raffinatissima – come oche, mentre all'orizzonte, baciata dal sole, si allontana la carrozza che condurrà alla salvezza il pontefice.

Sulla scorta dei ridondanti inviti alla rigenerazione etnica imposta dal Risorgimento nazionale e dai suoi speaker più in vista anche l'illustrazione satirica si vota al capovolgimento dell'immagine del popolo italiano – e di quello romano – come imbecille, rassegnato, indolente ed effeminato. Un'immagine che si capovolge attraverso il racconto

ritrovato efficace»; alludendo chiaramente alla fine della Repubblica avvenuta *manu militari* ad opera francese. *Grande riunione*, p. 112.

¹¹ M. Vovelle, *La «coda» di Danton o massacro e sessualità: violenza e fantasmi erotici nelle letture della Rivoluzione francese*, in *Immagini e immaginario. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento*, Roma, 1989, pp. 239-247.

¹² *Grande riunione*, p. 112.

delle virtù guerriere dei popolani dell'Urbe votati alla difesa della propria e altrui moralità e rispettabilità, sia in termini di genere che di lotta allo straniero.¹³ *Il valore italiano*, come titola la coppia Masutti-Pinto una indicativa tavola (fig. 15), va quindi riscattato difendendo l'onore delle donne e, in esplicita risposta alle accuse di effeminatezza, sul campo di battaglia. All'opposto, i tributi illustrativi del valore e del sacrificio italiano affollano l'ultima parte del «Don Pirlone a Roma», rievocando le gesta dei martiri, da Manara a Masina (fig. 16), e collocandoli come stelle nel firmamento degli eroi, o, per dirla con Pinto, nel *Rifugio dei liberali* (fig. 17). Qui, sotto lo sguardo cupo di Dio, la terra viene calpestata dai principi della reazione e da cappelli gesuitici, mentre la libertà, messa in fuga, cerca di salire su una scala per raggiungere «il soggiorno celeste, dove brillanti di tanta luce, risplendono siccome fulgide stelle i martiri».¹⁴

Un ultimo affondo lo merita il popolo e la sua presenza nell'illustrazione satirica. Costantemente chiamato in causa dalla retorica illustrativa e dalla prosa dei periodici, il popolo pare più che altro un'opera di astrazione, il prodotto di una costruzione concettuale piuttosto che la registrazione di una realtà sociale. In altri termini, verrebbe da chiedersi parafrasando Alexis Carrel, «chi è questo sconosciuto»? È una domanda a cui cercherò di dare qualche risposta possibile nell'ultimo paragrafo di riepilogo e commento interpretativo. Qui per ora mi limito a segnalare l'oscillazione registrabile nella caricatura, nelle pieghe dei suoi botte e risposta e nell'eterogeneità delle sue istanze, tra la concezione di popolo come comunità olistica nazionale e/o specifico strato sociale. La rivoluzione romana, per la radicalità della sua esperienza e per la presenza di due pubblicazioni politico-caricaturali a carattere «storiografico» sostanzialmente speculari, offre anche sotto questo profilo spunti di riflessione e analisi. Nel «Don Pirlone a Roma» le due concezioni sono presenti ma sfumano una nell'altra confondendosi e riprendono autonomia e riconoscibilità solamente per specifiche ragioni di ordine polemico o contingente: la tavola 122 disegnata per celebrare che «per istinto, per tradizioni, per circostanze, Roma era [finalmente] tornata repubblicana»¹⁵ e titolata eloquentemente *Tutti di un colore* (fig. 18) offre una scenografica rappresentazione del popolo. Ma è un corpo politico. Con la Porta del Popolo in primo piano la scena ritrae una maestosa folla, uniforme e gigantesca dove non si distinguono figure umane, ma solo un tripudio di berretti frigi issati su bastoni come alberi della libertà. Come specifica Michelangelo Pinto nel testo, questa immagine del popolo non ha tinte sociali, ma propugna e registra la compattezza del fronte repubblicano, dei «numerosi, ardenti, sinceri», rispetto ai reazionari «egoisti e sleali», «gesuiti ed ipocriti».

Nella «Grande riunione» il rapporto con il popolo e la sua rappresentazione pare potersi definire come duplice: da una parte, benché non venga mai raffigurato con le tinte mitiche di Pinto e Masutti, l'assennatezza popolare e il buonsenso dei semplici rappresentano l'humus e il riferimento costante dell'intera opera (basti pensare agli interlocutori del Cassandrino e il loro stupore di fronte agli apparentemente incomprensibili entusiasmi rivoluzionari), dall'altra, nell'unica tavola in cui il popolo prende visivamente corpo, questo viene ritratto nella sua dimensione sociale – in una ironica analogia con la pittura di genere nordeuropea – in funzione antirepubblicana. Si tratta della vignetta *Il Popol Sovrano* (fig. 19) in cui il dissacrante senso d'ironia viene dato dallo stridente contrasto tra il titolo didascalico e lo stile illustrativo scelto per il soggetto ritratto: pezzenti, sciancati, storpi, viziosi, indolenti e

¹³ Sul rapporto tra Risorgimento e disciplinamento di genere cfr. I. Porciani, *Disciplinamento nazionale e modelli domestici nel lungo Ottocento: Germania e Italia a confronto*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 22, Il Risorgimento*, Torino, 2007.

¹⁴ *Don Pirlone a Roma*, pp. 74-75.

¹⁵ *Ivi*, II, p. 42.

pulciosi, il popolo messo in mostra dalla «Riunione» è ciò che di più negletto e misero si possa immaginare. Appare evidente l'intento dissacratorio e ironico della vignetta che prova a dimostrare l'insensatezza delle retoriche democratiche e repubblicane, ovvero l'inserimento nella politica attiva di quello strato sociale che non ne possiede capacità o indole.

I pittori-soldato e la difesa della Repubblica

Il biennio 1848-1849 scombina i fragili equilibri politici della Restaurazione fondati su istituzioni che non reggono più il passo con i tempi,¹⁶ modifica radicalmente la comunicazione politica, il suo portato sociale – la divaricazione tra istanze unitarie ed emancipazione sociale e civile – e colpisce e cristallizza un nuovo immaginario. Anche l'arte, intesa qui nella sua dimensione pittorica e iconografica, non configura eccezione; e lo scarto non è solo di natura squisitamente artistica, bensì si proietta nella dimensione biografica ed esistenziale. È il caso dei pittori-soldato, artisti che scelgono di partire come volontari e combattere tra le fila di corpi regolari e volontari a Roma, Venezia e poi Crimea, con la volontà di prendere parte attiva in quelle che la manualistica chiama, non senza sconvenienti teleologie, le guerre di indipendenza. Questi soldati con il pennello dipingono letteralmente sul campo, restituendo, al modo delle istantanee fotografiche così in voga negli anni Cinquanta del XIX secolo, un'immagine in diretta delle vicende militari. Per il giovane pittore milanese Gerolamo Induno è soprattutto l'esperienza militare nella difesa di Roma nel 1849 ha segnare i destini personali e artistici. Questa, infatti, lo segnalerà come il più autorevole narratore visivo della resistenza repubblicana e si rivelerà, per gran parte della sua produzione pittorica posteriore, un inesauribile bacino di temi e soggetti a carattere celebrativo, politico e sociale. Un avvenimento su tutti lo farà assurgere al rango di eroe – una produzione retorica incessante, quella della poiesi mitica a fini politici, incentivata e veicolata dalla memorialistica – quando, nella notte tra il 21 e il 22 giugno 1849, al seguito del generale Giacomo Medici e di una legione di circa 350 uomini si scontrerà con le truppe francesi per la difesa della fortezza del Vascello, avendone la peggio. Il racconto, attivando un collaudato circuito di rimandi narrativi, viene affidato alle memorie di Nino Costa. Il pittore-soldato romano, presente assieme all'artista nella difesa della Repubblica, così descrive la vicenda nelle sue note autobiografiche:

Un manipolo dei nostri, fra i quali il pittore Gerolamo Induno, diede nella mattinata un assalto alla casa Barberini. I Francesi, non mostrandosi, lasciarono che entrassero dentro e li crivellarono di baionettate. Tra gli altri l'Induno venne gettato fuor da quella casa ed a forza di baionettate – ne ebbe quindici o venti – di gradino in gradino fatto rotolare per la scalinata. Non so come venne liberato: la sera stessa, però, trovai l'Induno all'ospedale amorosamente curato dal dott. Feliciani che salvò la vita all'artista eroe.¹⁷

Al pittore milanese spetta «il diritto particolare a tradur sulla tela» l'immagine della rivoluzione e delle guerre nazionali in modo nuovo, «dal vero», più vicino alla tecnica litografica e fotografica e in grado di trasferire una sensazione di forte realismo, data dalla presenza fisica del pittore sul campo, che faceva percepire allo spettatore di vivere la scena come se fosse là. È il caso di *Garibaldi al Vascello* (fig 20) dove il generale nizzardo viene ritratto in piedi su ciò che rimane dell'ultimo baluardo romano ancora in mano ai difensori della Repubblica, una villa martoriata dai colpi francesi, dove si scorgono tra una maceria e

¹⁶ Cfr. M. Meriggi, *Gli antichi stati crollano*, in *Annali* 22, pp. 541-566.

¹⁷ Citato in *Arte e nazione: dagli Induno a Fattori nelle collezioni del Museo Revoltella*, Trieste, 2011, p. 98.

l'altra le figure vermiglie delle camicie rosse. L'immagine, come ha sostenuto brillantemente Silvia Regonelli, rappresenta l'esordio «di un'iconografia che sarà poi tipica»: l'ardito militare «con il suo profilo familiare e affettuoso»¹⁸ si staglia sulle «nuove rovine contemporanee»,¹⁹ dando alla rivoluzione nazionale un manto di eroismo, di intimità, e relazione con la storia che trasmette un'immagine di crudezza e insieme di familiarità. Un aspetto, questo, tutt'altro che secondario nella celebrazione del valore dei volontari e nella creazione dell'eroe Garibaldi, come ha sostenuto Lucy Riall.²⁰

A completamento dell'opera di copertura pittorica della difesa di Roma, Gerolamo Induno produce un nutritissimo numero di ritratti, scorci paesaggistici, e momenti della quotidianità militare: bivacchi, sentinelle, turni di guardia che confermano i temi e le atmosfere iniziate col *Vascello* e la familiarità affettuosa della rivoluzione ritratta dal vero. Si guardi al quadro *Legionario garibaldino alla difesa di Roma* (fig. 21): il volontario, caratterizzato dai segni identificativi del cappello e dell'immane camicia rossa, fuma su un'altura nei pressi di Roma, sospeso nell'apparente quiete del suo riflettere, mentre all'orizzonte una squadra dell'esercito francese marcia in direzione della città. L'intento in questo caso non è tanto documentaristico quanto più, alla luce della reiterazione della proposta di questo soggetto, politico e testimoniale. È il riconoscimento del tributo di sangue versato dai volontari – borghesi o popolani, ignoti o celebri, generalmente giovanissimi – che rappresentano anche in termini numerici i veri protagonisti del lungo Quarantotto italiano.²¹ Valga il caso della *Trasteverina uccisa da una bomba* di Gerolamo Induno (fig. 22) o il ritratto della salma di Luciano Manara fatto da Eleuterio Pagliano (fig. 23). Una nutrita schiera di artisti, di cui Gerolamo Induno è l'emblema, forgia le proprie scelte pittoriche, soggettistiche e politiche tra le cannonate del Gianicolo o sulle barricate della Milano delle Cinque Giornate, configurando questi episodi insurrezionali come un inequiperabile bagaglio di esperienze e immagini cui attingeranno, per contenuto e linguaggio figurativo, buona parte degli artisti del decennio successivo.²²

Conclusioni

Alla luce di quanto brevemente esposto vale la pena sottolineare alcuni aspetti che considero cruciali e offrire qualche spunto di riflessione. L'esperienza repubblicana della Roma del 1849 mi pare sia passibile di un triplice livello d'analisi. Innanzitutto la valenza democratica e la sua eco continentale rappresentata dalla Repubblica romana e soprattutto dal suo avamposto giuridico-sociale, la costituzione. Una rilevanza che si registra non già a posteriori, nell'ideale continuità che si struttura tra le leggi fondamentali del 1849 e del 1948, bensì nella chiara consapevolezza dei coevi, coscienti dell'importanza di quel nuovo patto, egualitario e democratico. Ne è prova la tavola del «Don Pirlone a Roma» (fig. 24) che recita fieramente in didascalia «Gliela abbiamo letta sul naso». Nella vignetta la repubblica,

¹⁸ Cfr. S. Regonelli, *Risorgimento intimo*, in «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», III, 2006, pp. 357-373.

¹⁹ Il riferimento è alla serie di quaranta calotipie del milanese Stefano Lecchi, considerate come il primo reportage di guerra, che fissano le immagini delle rovine romane dopo le cannonate francesi, istituendo un parallelo con le rovine della Roma antica. Le calotipie sono conservate presso la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma. Cfr. M.P. Critelli, *Fotografare la storia: Stefano Lecchi e la Repubblica romana del 1849*, Catalogo della Mostra, Roma, 2011.

²⁰ L. Riall, *Garibaldi: l'invenzione di un eroe*, Roma, 2007.

²¹ Cfr. E. Cecchinato, M. Isnenghi, *La nazione volontaria*, in *Annali* 22, pp. 697-720.

²² Cfr. F. Mazzocca (a cura di), *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra, Milano, 2005.

allegoricamente rappresentata sotto forma di donna col berretto frigio, legge la costituzione sul naso iperbolico di Luigi Napoleone, mentre alle sue spalle si celebra il tripudio del popolo democratico romano, mai domo nonostante la presenza dei militari francesi. Il patto costituente, che incarna una nuova e inedita dimensione della sovranità, è letto come avamposto pionieristico nella più generale lotta europea e universale alla tirannia e all'autocrazia, come certifica l'illustrazione intitolata *Con una tal guida ogni passo è sicuro* del «Don Pirlone» (fig. 25): qui le mani divine della provvidenza spingono ed esortano la repubblica – ancora allegoricamente raffigurata e con in mano la nuova costituzione – a farsi modello e stimolo per l'Italia e l'Europa contro le forze restauratrici e reazionarie, rappresentate dal papato, dal Piemonte e dall'Austria. A un secondo livello d'analisi la rivoluzione romana si segnala come un privilegiato punto prospettico attraverso il quale rintracciare i caratteri dello scontro ideologico tra il composito e talora rissoso fronte patriottico e la controparte reazionaria. Tra le pieghe delle invettive e dei frequenti nessi intertestuali – ancorati alle diverse declinazioni dei concetti chiave di onore, popolo, genere e nazione – si rintraccia la più ampia battaglia per il controllo dell'educazione, della sessualità e della famiglia, considerate dalla Curia romana le riserve tradizionali di devozione e attaccamento religioso e, dal movimento nazionalista, il nucleo fondante su cui plasmare i nuovi assetti sociali, vale a dire, come sostenuto da Caracciolo e Mosse,²³ il progressivo affermarsi della società borghese e del suo impianto valoriale. Infine, come più volte ripetuto in questo testo, la Repubblica romana si segnala come un fondamentale serbatoio esperienziale, sia per la sua eredità politico-costituzionale poc'anzi richiamata che per la creazione e affermazione di stilemi artistici e soggetti iconografici, un arsenale simbolico destinato a segnare gli anni a venire. Ne sono la dimostrazione i celebri pittori Lega e Fattori che a cavallo dell'unità nazionale si distingueranno per il racconto per immagini del climax risorgimentale e delle sue delusioni, delle aspettative disattese, specialmente nei confronti di quegli umili del Risorgimento che, come il popolo romano cristallizzato dalla *Trasteverina* di Induno, dopo aver pagato più di altri il tributo di sangue della rivoluzione nazionale, non trovano adeguato riconoscimento politico e sociale.



Fig. 1

²³ Cfr. A. Caracciolo, *L'età della borghesia e delle rivoluzioni (XVIII/XIX secolo)*, Bologna, 1979; G.L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, 1984.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

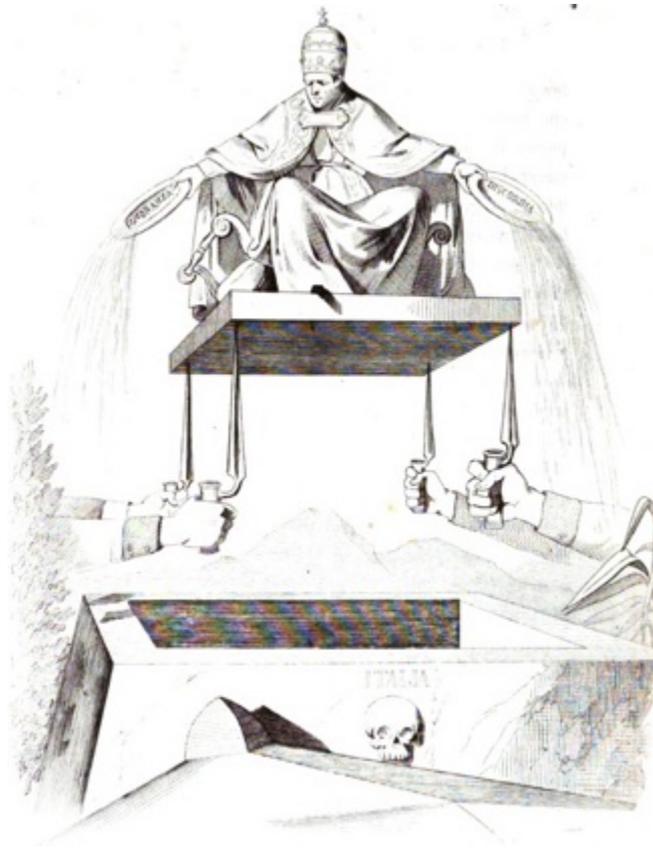


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

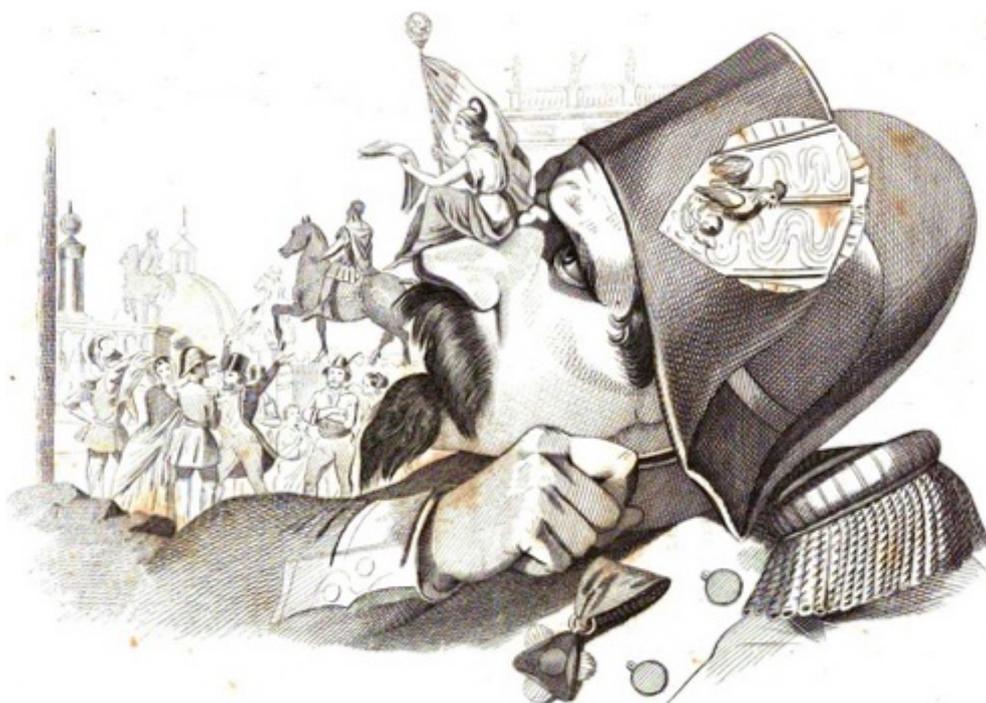


Fig. 24



Fig. 25

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledistoria.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati

all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledistoria.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledistoria.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledistoria.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledistoria.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo redazione@giornaledistoria.net, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.