

8-21-2017

The Sale of Parga in the Nationalist Imaginary of 19th Century Italy: 1819-1858

Fabiana Viglione

University of Connecticut - Storrs, fabiana.viglione@uconn.edu

Follow this and additional works at: <https://opencommons.uconn.edu/dissertations>

Recommended Citation

Viglione, Fabiana, "The Sale of Parga in the Nationalist Imaginary of 19th Century Italy: 1819-1858" (2017). *Doctoral Dissertations*. 1560.

<https://opencommons.uconn.edu/dissertations/1560>

The Sale of Parga in the Nationalist Imaginary of 19th Century Italy: 1819-1858

Fabiana Viglione, PhD

University of Connecticut, 2017

ABSTRACT

This study examines the impact of the sale of the Greek city of Parga to the Ottoman Turks by the English government in 1819 on the cultural work of Romantic Italian intellectuals and artists. I place Parga at the intersection of cultural, political, and historical discourses, and argue that this event is a prism to chart the major leading forces, tensions, and ideas that coalesced in the formation of Italian cultural nationalism, or *Risorgimento* - the movement that led to the unification of the peninsula in 1861. By extending the boundaries of the Italian national movement to another national cause and, by implication, to the larger European geo-political and geo-cultural space, I also shed light on the transnational aspects of 19th century Italian nationalist culture. In this study, I refer to the different branches of philhellenism in Europe and to the solidification of a hierarchy of European civilizations, which saw Southern Europe as a region impermeable to the progress and advances of Northern modernity and thus unsuited for political freedom and economic independence. Against the background of this complex political and ideological context, the sale of Parga was rapidly transformed into a powerful tool of political propaganda by Italian intellectuals. Writers such as Ugo Foscolo, Giovanni Berchet, and Giacomo Leopardi, and painters such as Francesco Hayez and Cherubino Cornienti, mobilized conceptual oppositions between East/West, North/South, Christianity/Islam, civilization/barbarity to demonstrate the degree of civilization and readiness for freedom of Mediterranean populations, and claim the Italian nation's 'rightful' place in Europe.

The Sale of Parga in the Nationalist Imaginary of 19th Century Italy: 1819-1858

Fabiana Viglione

B.A., Università degli Studi di Firenze, **2006**

M.A., University of Connecticut, **2011**

A Dissertation

Submitted in Partial Fulfillment of the

Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

at the

University of Connecticut

2017

Copyright by
Fabiana Viglione

2017

ii

APPROVAL PAGE

Doctor of Philosophy Dissertation

The Sale of Parga in the Nationalist Imaginary of 19th Century Italy: 1819-1858

Presented by

Fabiana Viglione, B.A., M.A.

Major Advisor _____
Norma Bouchard

Associate Advisor _____
Franco Masciandaro

Associate Advisor _____
Osvaldo Pardo

University of Connecticut
2017

To my family

Table of contents

Introduzione	1
Le correnti filelleniche nell'Europa della Restaurazione	3
Approccio critico	8
Struttura della tesi	16
 I. Il libro di Ugo Foscolo sulla cessione di Parga: una retorica colonialista per la difesa del diritto delle genti	 24
La storia del libro inglese di Foscolo	28
Prima e dopo il libro su Parga: le ragioni di Foscolo	40
Precedenti letterari: <i>Trattato sullo stato politico delle Isole Ionie</i> e "An Account of the Revolution in Naples during the Years 1798-99"	50
La questione d'Oriente: orientalismo, balcanismo e filellenismo nel libro inglese di Foscolo	54
Il pensiero politico di Ugo Foscolo attraverso due episodi della storia di Parga	81
Conclusioni	94
 II. Il nazionalismo italiano e l'appropriazione letteraria di un episodio non nazionale: <i>I profughi di Parga</i> di Giovanni Berchet	 97
Il dibattito critico intorno alla ballata di Giovanni Berchet	101
Analisi della ballata <i>I profughi di Parga</i>	113
L'eroe, la donna, il traditore: la personificazione dei sentimenti patriottici	117
Dal piano emotivo al piano politico: il racconto delle vicende di Parga	127
Il duello verbale tra il greco e l'inglese: idee di patria a confronto	139
Conclusioni	157
 III. L'eco di Parga nella letteratura italiana fino agli anni Trenta	 160
Manzoni e il ruolo dell'intellettuale nella diffusione delle idee patriottiche oltre i confini italiani	163
Il filellenismo di Giacomo Leopardi nel progetto della "Canzone per la Grecia"	176
Altre composizioni su Parga: il superamento del simbolismo patriottico	189
Conclusioni	206
 IV. Parga nelle arti figurative	 210
Periodizzazione e contestualizzazione storico-culturale	212
L'impegno politico di Francesco Hayez: <i>I profughi di Parga</i>	221
Il dramma umano dell'esilio: Parga nei dipinti di Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso	237
Conclusioni	244
 Conclusioni	 249
 Bibliografia	 257

Introduzione

Il presente studio esamina la rivisitazione letteraria e artistica da parte degli intellettuali romantici italiani dell'episodio della cessione della città greca di Parga all'Impero ottomano da parte delle autorità inglesi nel 1819. Parga era stata fino a quel momento un protettorato della Gran Bretagna; la sua cessione fu uno dei risultati delle politiche imperialiste della Restaurazione e delle trattative svoltesi a Vienna durante il Congresso del 1814-1815, quando le grandi potenze europee si riunirono per ristabilire in Europa l'assetto geopolitico dell'*ancien régime*.¹ Attraverso l'analisi critica delle opere affrontate in questa tesi ho voluto dimostrare come la cessione di Parga rappresenti una sorta di prisma dell'ideologia risorgimentale che dà traccia delle tensioni sociali e politiche, delle idee, dei sentimenti e delle passioni che favorirono la formazione del nazionalismo culturale italiano, il *Risorgimento*. Estendendo i confini del movimento nazionale italiano ad un'altra causa nazionale, quella greca, e di conseguenza a tutta l'area geo-politica e geo-culturale dell'Europa della Restaurazione, il mio studio interpreta Parga come una sorta di foucaultiano "spazio eterotopico" ("heterotopic space"; trad. mia)² che consente il dialogo tra differenti aree culturali.

I testi primari presi in esame in questa tesi affrontano la questione della cessione di Parga da prospettive diverse e attraverso differenti forme artistiche, coprendo un lasso di tempo che va

¹ Parga, una cittadina sulla costa dell'Epiro, era stata un protettorato di Venezia dal 1401. A seguito del Trattato di Campoformio (1797), Venezia fu ceduta all'Austria, e le Isole Ionie con alcune città sulla terraferma tra cui Parga passarono sotto il dominio della Francia. Nel 1814 i pargiotti chiesero la protezione dell'Inghilterra contro le continue minaccia di invasione del Pascià turco Ali di Tepeleni. L'Inghilterra garantì la sua protezione, ma a quanto pare nessun accordo venne firmato. Tuttavia, già prima di questi accordi tra Parga e l'Inghilterra era stato deciso che la cittadina greca sarebbe stata ceduta all'Impero ottomano, come poi venne ufficializzato a Vienna. Per i dettagli si veda il capitolo I di questa tesi

² A meno che non sia diversamente specificato, in questa tesi tutte le traduzioni da testi critici o fonti primarie sono mie. Per ogni pezzo tradotto si riporta l'originale in parentesi o in nota.

dall'anno della cessione fino alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Ognuno di questi testi è specchio del momento storico in cui venne concepito e prodotto: il trattato storico-politico di Ugo Foscolo, *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*, scritto all'indomani dell'avvenuta cessione (1819), porta avanti un'invettiva di tipo politico volta a delegittimare il potere arrogatosi dall'Inghilterra di poter decidere delle sorti politiche dell'Europa e al riconoscimento del diritto delle genti ad autodeterminarsi negato dalle politiche imperialiste della Restaurazione;³ la ballata di Berchet, *I profughi di Parga*, anche questa composta negli anni immediatamente successivi alla cessione (1819-1821), è un testo intriso di idee liberali e patriottiche, che mirava a risvegliare l'orgoglio nazionale nei suoi lettori e a educarli alla rivoluzione, facendo di Parga un mezzo di propaganda politica del Risorgimento italiano. Di questi anni sono pure un progetto di "Canzone sulla Grecia" di Leopardi, che esemplifica i caratteri del filellenismo italiano, e l'intervento di Manzoni a favore della pubblicazione della ballata di Berchet in Francia e in Inghilterra, che dà prova della circolazione delle idee nazional-patriottiche tra le comunità di patrioti in Italia e all'estero. Al decennio successivo, agli anni Trenta dell'Ottocento, appartengono una serie di componimenti poetici che riflettono la delusione del fallimento dei moti rivoluzionari del 1830-1831 e il tema di Parga, soggetto già noto presso il pubblico dei lettori, che chiude il filone filellenico della letteratura italiana risorgimentale. Infine, negli anni Quaranta, sarà il filone della "pittura civile" a far rivivere il tema della cessione di Parga di nuova energia politica, sulle tele di Francesco Hayez, Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso – tra gli altri – che affidarono ai loro

³ Il libro originale è in inglese e porta il titolo *Narrative of Events Illustrating the Vicissitudes and the Cession of Parga*. In questa tesi tutte le citazioni saranno dalla traduzione italiana *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*, di Giovanni Gambarin, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, XIII.I: 427-582. Allo stesso modo, per l'articolo "On Parga," di cui il libro è un ampliamento, si userà la traduzione italiana dal titolo "Parga" curata da Gambarin e pubblicata nello stesso volume, pp. 103-69.

quadri la stessa funzione di propaganda politica che aveva assunto la letteratura filellenico-patriottica alcuni anni prima.

Le correnti filelleniche nell'Europa della Restaurazione

Tutte le opere di questi autori si collocano in un complesso contesto politico e ideologico a livello europeo che vedeva scontrarsi due opposte visioni del mondo: da un lato i progetti nazionalisti degli stati meridionali dell'Europa, dall'altro la politica imperialista delle grandi diplomazie che, sebbene supportassero in teoria la guerra greca per la conquista dell'indipendenza dall'Impero ottomano, non consideravano comunque il suo popolo – e gli altri popoli del Mediterraneo – in grado di autogovernarsi. In questo contesto, la cessione di Parga venne usata dai filelleni italiani studiati in questa tesi come uno strumento di propaganda politica nelle loro opere letterarie e artistiche in cui, attraverso la creazione di meccanismi narrativi di opposizioni concettuali tra Est e Ovest, islam e cristianesimo, barbarie e progresso, cercarono di dimostrare il grado di civilizzazione dei paesi del Mediterraneo e la loro capacità di autogovernarsi liberamente.

Per chiarire le implicazioni politiche e ideologiche che gravitavano intorno alla cessione di Parga all'Impero ottomano, non solo in Italia e in Grecia, ma in tutta Europa, è importante tenere a mente che la Grecia – e quindi Parga – erano al centro di un controverso dibattito culturale e politico tra i diversi rami del filellenismo che in quegli anni si erano sviluppati in Europa. Difatti, se da un lato è possibile affermare con certezza che il filellenismo fu un movimento pan-europeo a sostegno della causa nazionale greca contro la dominazione ottomana, allo stesso tempo è pur vero che esso ebbe caratteristiche ideologiche e culturali specifiche in ogni paese. La Guerra di Indipendenza greca (1821-1832) venne supportata ideologicamente dalla quasi totalità dei filelleni europei, che consideravano la Grecia la culla della civiltà occidentale e vedevano nella causa nazionale combattuta da questo popolo la possibile realizzazione dei principi universali di libertà

e autodeterminazione dei popoli. Individuando le radici della cultura occidentale nella Grecia classica, il filellenismo europeo divenne anche il simbolo della lotta per la difesa di una supposta identità europea e cristiana che caratterizzava, secondo il pensiero dell'epoca, tutto l'Occidente europeo, contro la tirannia dell'Impero ottomano. Allo stesso tempo, tuttavia, l'Europa vide in quegli anni il solidificarsi di una gerarchia tra le nazioni tanto a livello politico quanto a livello culturale. Politicamente, i filelleni liberali europei condannavano l'imperialismo delle potenze restauratrici; intanto però, a partire dalle teorie sul clima espresse da Montesquieu nel famoso saggio, *L'esprit des Loix* (1748), fino ai resoconti di viaggio degli scrittori del *Grand Tour*, soprattutto viaggiatori francesi, inglesi e tedeschi che si recavano in Grecia e in Italia in cerca delle antiche rovine classiche, gli stati meridionali dell'Europa venivano visti come una periferia dei grandi centri mitteleuropei, come un'indistinta regione geografica affetta da secoli di arretratezza culturale e economica, di decadenza dalle antiche glorie, di esotismo e indolenza che la rendevano impermeabile a quei processi di modernità, industrializzazione e progresso che invece stavano investendo le nazioni nordeuropee. Vista quindi come una sorta di "Altro interno" ("internal Other"; Luzzi, *Romantic Europe*), l'Europa mediterranea non era nemmeno pronta alla libertà politica e all'indipendenza economica, tant'è che le grandi diplomazie europee intervennero militarmente a favore della Grecia solo negli ultimi anni della Guerra, e non per la difesa della civiltà dalla barbarie, o per l'affrancamento della religione cristiana dall'ombra dell'islam, ma soprattutto per la difesa dei loro interessi economici e finanziari. Difatti, al momento della formazione del giovane stato greco, le potenze occidentali (Francia, Gran Bretagna e Russia), che miravano al dominio sulla regione balcanica, si ingerirono nella politica greca e imposero un regime monarchico con a capo il principe ereditario di Baviera Ottone di Wittelsbach.

Al lato opposto dei filelleni europei si posizionavano invece gli italiani, per i quali il filellenismo assumeva non solo connotati culturali e emotivi, ma anche politici. L'Italia e la Grecia

manifestavano in questo momento storico delle rivendicazioni analoghe di carattere nazionale e sociale. Per gli italiani la causa greca costituì una vera e reale fonte di ispirazione, un modello da imitare, una fratellanza che consentiva loro di palesare i propri aneliti patriottici. La letteratura filellenica italiana infatti fu soprattutto letteratura di battaglia, che voleva servire come sprone e come stimolo alla causa politica e civile della penisola. Era una letteratura patriottica e liberale, che fremeva anch'essa per la sua indipendenza. L'esperienza greca offrì ai filelleni italiani l'occasione di familiarizzare con un modello di risorgimento che si basava su un ideale di eroismo moderno – e non più su quello dell'antichità greca – e sulla convinzione profonda che un popolo numericamente piccolo, nonostante gli enormi ostacoli reali, con il suo sacrificio, la sua passione patriottica, potesse essere in grado di rovesciare l'*ancien régime* e di procedere verso gli ideali dell'Europa contemporanea: la creazione di uno stato nazionale indipendente.

Queste contrastanti opinioni sui paesi del Mediterraneo emersero in maniera violenta in occasione della cessione di Parga alle autorità ottomane da parte del governo inglese. Fu subito chiaro, infatti, che dietro la cessione di Parga c'era molto di più che una manovra politica e le tensioni generate da questo evento rivelarono due opposte visioni del mondo, dell'auspicabile assetto geopolitico europeo e dei rapporti che sarebbero dovuti intercorrere tra le nazioni: da un lato il progetto coloniale delle potenze nordeuropee, dall'altro il progetto nazionale dei paesi del Mediterraneo. Come spiega lo storico Maurizio Isabella, lo scontro fra le idee filelleniche italiane e quelle nord-europee può essere letto come un “lampante conflitto tra il nazionalismo, la lotta per l'indipendenza con lo scopo principale di combattere il dispotismo, e il liberalismo autoritario, cioè la creazione di istituzioni che garantiscono le libertà fondamentali, ma senza la concessione dei diritti politici” e dell'indipendenza (*Risorgimento in esilio* 108).

Nonostante le diverse prospettive, le vicende degli esuli pargioti costretti a lasciare la propria patria per non dover affrontare una vita di sottomissione al Pascià turco Ali, a cui fu

consegnata la città, ebbero risonanza in tutta Europa e generarono un moto di indignazione tra tutti i filelleni europei, che nei loro scritti testimoniarono lo sdegno per la fredda politica imperialista delle potenze della Restaurazione, e la solidarietà per quel popolo a cui era stato negato il diritto di autodeterminarsi. Soprattutto in Inghilterra e in Francia furono pubblicate poesie sull'eroismo e le sventure dei Pargioti. In Francia, questi componimenti furono anche un'occasione per deplorare l'inerzia della monarchia francese, troppo dipendente dalla politica inglese, incoraggiandola a prendere al più presto le distanze da una politica tanto disumana. Il primo tra i poeti francesi che cantarono l'eroismo e le sventure dei pargioti fu T.J. du Wiquet, barone d'Ordre, in un poema intitolato *Les exilés de Parga*, pubblicato nel 1820, ma a quanto pare scritto sulla fine del 1819 per un concorso di poesia per il miglior componimento su Parga indetto da un giornale inglese che si pubblicava a Boulogne-sur-mer. La poesia ripete tanti attributi dei pargioti e dell'Inghilterra convenzionali a quel tempo. Emergono soprattutto la descrizione di Parga come città libera circondata dal dominio dei turchi; l'immagine di un guerriero che, sotto forma di ombra che si lava dal suo sepolcro, accende gli animi dei pargioti e li ammonisce che sarebbe ignobile piegarsi al giogo della servitù; e l'immagine di un vecchio saggio che si rivolge direttamente al governatore inglese chiedendogli di fornire navi ai pargioti per allontanarsi dalla città prima che arrivi Ali.

Un'altra poesia sul fatto di Parga fu pubblicata in Francia nel 1820 per mano di J. Pons Guillaume Viennet e intitolata *Parga*. Il poeta comincia rivolgendosi a Dio per chiedergli fino a quando regneranno in terra l'ingiustizia e la violenza. Segue poi una lunga parentesi sulle glorie della Francia imperiale e una considerazione sulle potenze europee che avevano combattuto la Francia solo per invidia e cupidigia, ma non erano stati affatto mossi da ideali di libertà e giustizia. Così dunque Parga, sconfitto l'Impero, era passata sotto un altro protettore che adesso la consegnava nelle mani del più feroce nemico. Il poeta ricorda la generosa protezione della Francia e deplora la politica inglese. Nell'ultima parte è descritto l'addio degli abitanti di Parga ai luoghi

cari, il rogo dei cadaveri nel cimitero, e l'imbarco per l'esilio. L'ultima immagine è dedicata alle navi che salpano mentre le orde di Ali entrano nella città deserta e in fiamme. Interessante notare che nell'ultima strofa il poeta augura ai pargioti di trovare rifugio nella libera America, presso quel "peuple hospitalier qu'a fondé Washington," il quale garantisce a tutti i cittadini libertà politica e libertà di credo religioso.

Un altro poeta francese che ho rintracciato è Victor Chauvet, il quale pubblicò nella rivista *Lycée Français* il componimento intitolato *La Parganiote* (1820). È la storia di una donna, vedova di un pargioto caduto in battaglia, che si imbarca insieme con gli altri cittadini per l'esilio. Chauvet comincia la sua storia dall'epilogo degli avvenimenti, cioè dall'imbarco dei pargioti. Anche in questa poesia il lamento della donna greca ricorda il tempo della libertà e la protezione che aveva assicurato la Francia.

Tra le poesie inglesi su Parga ne ho rintracciata una – *The Song of the Parganiotes* – pubblicata nel giugno 1821 nel *London Magazine*. L'autore si firma con le iniziali J.A.G. che, secondo alcune ricerche, alluderebbero a Jacques Augustine Galiffe. Nei versi di questa poesia si alternano sentimenti di nostalgia per la patria e di odio per l'oppressore turco.⁴

In tutte queste poesie si nota immediatamente la ricorrenza delle stesse immagini nella descrizione dei fatti di Parga che si trovano anche nei componimenti degli italiani; questo fenomeno di reiterazione fu dovuto alla circolazione tra i circoli letterari europei delle fonti storiche a disposizione, tra cui specialmente l'articolo di Foscolo "Parga" pubblicato a Londra sul primo numero di ottobre del 1820 dell'*Edinburgh Review*, il libro del greco Andrea Mustoxidi, *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga* (Parigi, 1820), e infine la *Storia di Suli e di*

⁴ Sul tema di Parga nella poesia francese e inglese si veda Natale Caccia, "L'episodio di Parga in alcuni componimenti francesi e inglesi."

Parga di Carlo Gherardini (Milano, 1819). Queste fonti storiche consentirono la divulgazione a livello europeo delle informazioni sul fatto di Parga.

Approccio critico

Negli ultimi venti anni la storia del Risorgimento italiano è stata oggetto di nuovi studi e metodologie critiche che hanno teso a mettere in rilievo la relazione tra la componente politica e la storia sociale di quegli anni. In particolare, prendendo le mosse dagli studi sul nazionalismo culturale iniziati da Benedict Anderson (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*), Anthony Smith (*Theories of Nationalism*), Eric Hobsbawm (*Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*) e Ernest Gellner (*Nations and Nationalism*), la cosiddetta nuova storiografia del Risorgimento ha considerato il ruolo delle arti (letteratura, arti visive, musica) fondamentale nel processo di formazione e diffusione dell'idea di nazione e di identità nazionale in un'Italia ancora da definire sia in termini geografici che istituzionali. Se gli studi precedenti si concentravano soprattutto sulla storia politica e sociale del Risorgimento, la critica più recente ha invece cercato di dare risposte a domande quali "Come veniva formulata, rappresentata e espressa l'idea dell'Italia – o meglio di una nazione italiana immaginata? Cosa attraeva di questa idea? Perché si decideva di diventare patrioti, unirsi a movimenti nazionali che si schieravano contro l'ordine stabilito e, eventualmente, lottare e morire per la causa nazionale?" (Patriarca e Riall 2).⁵ Numerosi critici hanno trovato risposta a queste domande nei recenti studi sui rapporti tra emozioni – personali e collettive – e la politica e la storia. Alcuni studi come quelli scritti da Barbara Rosenwein ("Worrying about Emotions in History"), Susan Matt ("Current

⁵ "How was the idea, or better the imaginary, of the [Italian] nation formulated, represented, and expressed? What was its appeal in Risorgimento Italy? Why did one become a patriot, join a nationalist movement opposed to the established order in the Italian peninsula and, if necessary, fight and die for the cause?"

Emotions Research in History”), Silvana Patriarca (“A Patriotic Emotion: Shame and the Risorgimento”), Giuliana Bruno (*Atlas of Emotions*) e Maurizio Isabella (“Emotions, Rationality, and Political Intentionality in Patriotic Discourse”) riflettono sul ruolo delle emozioni nel processo nazionale e esaminano l’aspetto emotivo della pratica politica.

La mia ricerca si inserisce in questo processo di rivisitazione dei dibattiti culturali in atto durante il Risorgimento, investigando un tema, la cessione di Parga, che è rimasto finora poco esplorato ma che, sebbene sia considerato un evento minore nella storia diplomatica dell’Europa della Restaurazione, ebbe una notevole risonanza tra i gruppi di intellettuali politicamente impegnati, sia in Italia che all’estero. Con questo non voglio affermare che la critica contemporanea abbia completamente trascurato la letteratura e la produzione artistica su Parga, infatti in qualunque testo critico sulla letteratura del Risorgimento e sul filellenismo si trova menzionata la ballata *I profughi di Parga* di Giovanni Berchet, e tutti i libri di storia dell’arte riportano il quadro di Francesco Hayez *I profughi di Parga* (1831 ca.) come rappresentativo della pittura civile italiana con soggetti greci. Tuttavia, il tema della cessione di Parga non è mai stato analizzato in maniera coerente e interpretato come una sorta di punto di fuga verso cui convergevano le idee, le tensioni sociali e politiche, e le passioni che guidarono i patrioti italiani verso la realizzazione dell’unità e dell’indipendenza nazionale.

In Italia, il libro di Alberto Banti *La nazione del Risorgimento* ha aperto la strada alla nuova storiografia del Risorgimento. Questo studio di Banti isola un certo numero di testi letterari diffusi tra i circoli intellettuali risorgimentali, testi che formano il cosiddetto “canone risorgimentale,” e ne prende in esame alcune immagini, metafore, e tropi, strutture morfologiche e lessicali che ricorrevano in ogni opera, per dimostrare come questi espedienti letterari abbiano giocato un ruolo cruciale nel forgiare l’idea di nazione e identità nazionale, oltre a servire da efficaci mezzi di propaganda politica che toccavano gli animi dei patrioti stimolandone sentimenti specifici, come

rabbia e indignazione contro lo straniero. Questo testo di Banti è fondamentale per il mio studio. Qui l'autore menziona la ballata di Berchet e il quadro di Hayez come due esempi di rappresentazioni artistiche dell'idea di patria durante il Risorgimento, però non indaga i motivi per cui scrittori e artisti ricorrevano, anche a distanza di anni, allo stesso soggetto per evocare un'idea di patria che fosse condivisa da un comune pubblico di intellettuali, un soggetto, tra le altre cose, che si collocava fuori dai tradizionali confini geografici, storici e culturali della penisola.

Oltre agli studi sulle strutture morfologiche e lessicali dei testi del canone, un altro aspetto fondamentale che emerge dalla mia ricerca è l'aspetto transnazionale del Risorgimento italiano, che mi ha dato modo di esplorare le relazioni che intercorrevano tra gli intellettuali italiani e quelli europei, tra i patrioti rimasti in patria e quelli in esilio, e tra le comunità di esiliati e i governi locali degli stati che li accoglievano, riconoscendo la rilevanza nella formazione di identità nazionali separate dei processi di scambio delle idee politiche. Per la rivisitazione in chiave transnazionale del Risorgimento, il contributo maggiore è offerto dallo storico Maurizio Isabella con il libro *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*,⁶ dove si esaminano le reti di comunicazione che valicavano i confini della penisola per lo scambio di idee politiche tra gruppi rivoluzionari. Isabella ha portato alla luce le numerose affinità che sussistono nello sviluppo e il consolidamento dei movimenti nazional-culturali in Italia e in Grecia durante gli anni della Restaurazione, entrambi conseguenze dell'ordine politico sancito dal Congresso di Vienna (1814-1815), quando le grandi potenze europee ignorarono il principio di autodeterminazione dei popoli. Nello studio di Isabella emerge che i discorsi nazionali italiano e greco avevano adottato un linguaggio rivoluzionario simile ereditato dalla Rivoluzione francese del 1789, che vedeva

⁶ Il libro è stato originariamente scritto e edito in inglese con il titolo *Risorgimento in Exile: Italian Émigrés and the Liberal International in the Post-Napoleonic Era* (2009); per motivi pratici, in questa tesi farò riferimento alla traduzione italiana di David Scaffei, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, pubblicata in Italia dalla casa editrice Laterza nel 2011.

nell'indipendenza e nella libertà della patria l'unica strada per riconquistare la gloria passata e poter competere in tutti i campi con gli stati dell'Europa moderna. Isabella esamina brevemente le menzioni dell'episodio di Parga nella letteratura italiana (solo nei testi di Foscolo e Berchet), ma lo fa ovviamente nel contesto della letteratura dell'esilio, come esempio della rete di diffusione delle idee patriottiche. Isabella sostiene che la cessione di Parga aveva colpito emotivamente Foscolo e Berchet per una affinità di destini personali (erano esiliati come i pargioti). Non viene considerata, tuttavia, tra le altre cose, la ricezione in patria delle opere di questi due autori, né le manipolazioni letterarie che il fatto storico subì nelle loro opere, né quale fosse il loro intento.

Inoltre, sempre nell'ambito del discorso transnazionale e tenendo presente la posizione geografica di Parga (nella regione di Giannina in Epiro), le mie analisi dei testi letterari e delle opere d'arte si basano in larga parte anche sugli studi di Edward Said sull'Orientalismo (*Orientalism*) e sul balcanismo di Maria Todorova (*Imagining the Balkans*). Com'è noto, per Said la nozione di orientalismo è quell'insieme di discipline accademiche nel mondo occidentale che da sempre hanno studiato l'Oriente da una prospettiva di autorità, risultante in un discorso dominante. Todorova ritiene che la retorica applicata alla regione dei Balcani abbia forti similitudini con quella dell'orientalismo, ma comunque con differenze tali per cui è necessario parlare di balcanismo come categoria a parte. Per Todorova, l'Occidente ha creato nel corso della storia un'immagine stereotipata dei Balcani, che li vede come un luogo dall'identità indistinta, a metà tra Oriente e Occidente, il luogo dell'instabilità politica e sociale, e di un conseguente assetto sociale difficile da controllare.

Le istanze Orientaliste e Balcaniste sono strettamente intrecciate a quelle filelleniche. Sebbene datati, gli studi più completi sul filellenismo italiano letterario sono da attribuirsi a Guido Muoni (*La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*) e Elena Persico (*Letteratura filellenica italiana*). Questi testi forniscono resoconti dettagliati della cessione di Parga nella letteratura

italiana, con qualche accenno alle arti visive, ma non analizzano la funzione narrativa svolta da questo tema nella formazione dell'idea di nazione e del movimento nazionale italiano. Alla critica filellenica ho affiancato lo studio di Nancy Bisaha *Creating East and West* e il validissimo lavoro di Katherine Elizabeth Fleming *The Muslim Bonaparte*. Entrambi questi testi si concentrano sull'evoluzione dei rapporti culturali tra l'Occidente di identità prevalentemente cristiana e l'Impero ottomano prevalentemente musulmano; il secondo libro in particolare è un interessante e dettagliato resoconto della figura del Pascià di Tepeleni, Ali, e dei suoi rapporti diplomatici con l'Europa.

Per quanto riguarda i singoli autori, per ovvi motivi, gli studi più approfonditi finora condotti dalla critica riguardano le opere di Foscolo, Berchet e Hayez. Nel caso di Foscolo, il destino critico del suo libro su Parga è legato a pochi studi che, nella maggior parte dei casi, influenzati dalle idee di Benedetto Croce sui motivi per cui Foscolo avesse deciso di abbandonare il progetto del libro, ne hanno messo in luce le cause della soppressione, fermando spesso l'analisi critica a un riesame degli anni dell'esilio londinese dell'autore, o del suo pensiero politico e del suo contributo alla causa nazionale italiana prima e greca poi. L'articolo di Benedetto Croce, "Il libro inglese di Foscolo sulla cessione di Parga alla Turchia," è tuttavia fondamentale per lo studio del libro su Parga; Croce, infatti, è stato il primo ad avanzare un'analisi critica di quest'opera, che ne prendesse in considerazione la materia in relazione alla precedente produzione letteraria foscoliana, soprattutto il trattato "Sull'origine e i limiti della giustizia" (1809). L'articolo di Croce porta alla luce l'aporia concettuale del progetto foscoliano, secondo cui lo *ius gentium* non poteva essere sostenuto incondizionatamente in quanto era soggetto a reinterpretazioni continue in base alla contingenza storica. Da qui, altri critici di Foscolo, tra cui Giovanni Gambarin (editore del volume *Prose politiche e apologetiche*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*), Antonio Martinetti ("Perché il Foscolo sopprime il libro su Parga" 1903), Mario Fubini (*Ugo Foscolo*),

Christian Del Vento (*Un allievo della Rivoluzione*), Maria Antonietta Terzoli (*Foscolo*), consapevoli della impossibilità di chiudere organicamente il libro, hanno tralasciato di esaminarne, per esempio, l'ideologia che ispirava le idee di Foscolo, le scelte estetiche, la risonanza che ebbe l'articolo "Parga," e il significato dell'opera nell'ambito della più vasta produzione letteraria risorgimentale. Tra i critici più recenti, penso sia importante menzionare il lavoro di Andrea Manganaro, che ha dedicato a *Narrazione dei casi e della cessione di Parga* di Foscolo un capitolo del suo libro *Jusque datum sceleri*. Qui, nell'ambito di una più vasta discussione sull'ammirazione di Foscolo per la superiorità morale dei vinti e la funzione di risarcimento attribuita alla poesia contro la violenza della storia, Manganaro esamina alcuni passaggi del libro su Parga, tra cui il discorso premonitore dell'anziano pargiota.

Sulla ballata di Giovanni Berchet gli studi sono innumerevoli. Gli storici della letteratura italiana (Francesco De Sanctis; Attilio Momigliano), sono concordi nel considerare questa poesia come una sorta di grido di battaglia dei patrioti italiani. Nella ballata la critica riconosce un esempio di filellenismo letterario e, affiancando ad essa la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (1816), che è ritenuta invece il manifesto dell'estetica romantica italiana, la critica colloca Berchet nel cuore del dibattito tra classici e romantici (Carlo Calcaterra; Arnaldo Di Benedetto, "Motivi filellenici nella letteratura italiana del secolo XIX"). La critica ha anche messo in rilievo il messaggio politico della ballata (Ettore Li Gotti; Vittorio Spinazzola; Alberto Banti, *La nazione del Risorgimento*), inserendo il testo nella cornice più ampia della produzione romantico-risorgimentale e della letteratura dell'esilio (Piero Garofalo; Glauco Cambon; Maurizio Isabella, *Risorgimento in esilio*); ma i giudizi estetici sulla ballata prevalgono su quelli che analizzano il contenuto dell'opera. Lo stile di Berchet è infatti quasi sempre giudicato un po' grossolano rispetto ad altri capolavori del canone. Tuttavia, il testo è, a ben guardare, un sorprendente esempio di retorica nazional-patriottica, dove confluiscono le passioni e le ideologie di tutto il primo

Risorgimento. Il testo manca, è vero, di un minuzioso *labor limae* che si richiede ad una ballata romantica, ma le scelte lessicali, morfologiche e sintattiche di Berchet sono evidentemente dettate dalla retorica patriottica e rivoluzionaria di quegli anni. In questo contesto va considerata anche la scelta del tema della ballata, la cessione di Parga. La critica tradizionale non si è espressa sulla scelta del soggetto di Parga da parte di Berchet, della rilettura cioè in chiave patriottica di un episodio della storia recente che non apparteneva alla storia nazionale. Ancora una volta è la critica più recente, la nuova storiografia sul Risorgimento, che va a colmare questa lacuna. Tenendo a mente l'intento di questa tesi, il mio studio della ballata di Berchet fonda le basi sugli studi del Risorgimento più recenti, soprattutto le teorie sulle emozioni patriottiche menzionate prima, e ancora il libro di Alberto Banti (2000) per la caratterizzazione dei personaggi intesi come trasposizione in ambito politico di figure appartenenti all'ambito religioso e a quello storico.

La pittura romantico-risorgimentale è pure oggetto di numerosi studi della più recente storiografia del Risorgimento (Alberto Banti, *La nazione del Risorgimento*, Adrian Lyttelton; Emily Braun; Roberta J.M., "Art for a New Audience in the Risorgimento: A Meditation") che, considerando Francesco Hayez uno degli esponenti più rappresentativi dello spirito risorgimentale, hanno esaminato il quadro *I profughi di Parga* portandone in luce la funzione politica e civile. Non si tratta tuttavia di studi comparativi che inseriscono la produzione pittorica risorgimentale in una discussione più ampia sulla collaborazione tra le due forme artistiche della letteratura e dell'arte. La storia dell'arte, invece, ha studiato le forme estetiche proprie della pittura risorgimentale con soggetto storico-greco, di cui il quadro di Hayez è l'esempio per eccellenza (Ferdinando Mazzocca; Giorgio Nicodemi; Carlo Giulio Argan). In entrambi i casi, tuttavia, lo scopo della critica è stato quello di portare in luce l'aspetto peculiare del romanticismo italiano, e cioè l'impegno per la causa politica nazionale. I contenuti della pittura risorgimentale, infatti, al pari di quella della letteratura, furono indirizzati al risveglio dell'identità nazionale e alla presa di coscienza dell'importanza

dell'indipendenza e dell'unità della nazione. Da qui discende l'attenzione dei pittori verso soggetti storici recuperati dal passato dell'Italia, oppure il riferimento a soggetti e personaggi di storia contemporanea. Nel mio studio, l'apporto di questa critica è fondamentale in quanto offre la base teorica, per cui non potevo prescindere da una pur breve discussione sul ruolo svolto dalle arti visive durante il Risorgimento. Tuttavia, siccome l'oggetto del mio studio è la rivisitazione della cessione di Parga nella produzione artistica italiana, l'oggetto specifico del capitolo sulle arti figurative non è il "come" questo soggetto venga rappresentato, cioè le tecniche artistiche, a cui pure faccio riferimento brevemente, quanto piuttosto il soggetto stesso – il "che cosa" è scelto come soggetto della tela. Lo scopo è quello di capire come alcune immagini che circolavano ampiamente tra gli intellettuali avessero rappresentato attraverso diverse forme artistiche, nel sistema culturale di appartenenza, le esigenze profonde di quello stesso sistema; come queste immagini cioè avessero concorso alla costruzione di un canone visivo-culturale che completava quello letterario. La mia prospettiva dunque non si focalizza su opere d'arte, bensì su immagini e figure che organizzarono il pensiero, la società, i comportamenti, e le decisioni politiche, cioè quei *topoi* che, per mezzo della letteratura prima della pittura, già abitavano nell'immaginario collettivo. Per portare avanti la mia analisi sono stati fondamentali gli studi di Hans Robert Jauss (*Toward an Aesthetic of Reception* 1982) sul rapporto tra pubblico, pittore e opera d'arte, nonché il libro di memorie dello stesso Hayez che ha guidato la mia analisi verso la comprensione dei meccanismi di propaganda politica che trovarono spazio nella sua tela su Parga. Per le considerazioni circa la commistione di generi nel quadro di Hayez (letteratura e arte), nonché il passaggio dall'estetica letteraria a quella visuale durante gli anni Trenta dell'Ottocento, il quadro critico è fornito dagli studi più recenti sui concetti di intermedialità e transmedialità (qui Michele Cometa; Renate Brosch.) Questi studi, però, hanno solitamente come oggetto la relazione che sussiste tra parole e immagini nella stessa opera d'arte o quantomeno in due o più opere contemporanee; il loro scopo è di mettere in luce la

collaborazione tra più forme e mezzi artistici che insieme concorrono al significato complessivo di un'opera. Per la pittura risorgimentale con soggetti greci, come il quadro su Parga di Hayez, anziché parlare di collaborazione tra le arti, o combinazione, mi sembrato più giusto pensare al ruolo di arti visive e letteratura come uno di mutuo soccorso, in quanto l'una interviene allorché l'altra esaurisce la sua funzione politica. Come sostiene Michele Cometa in un significativo passaggio del suo libro *Parole che dipingono* (2004) in cui analizza il ruolo della pittura nel diciannovesimo secolo, “La pittura e la letteratura sono arti sorelle in quanto l'una rappresenta l'estinzione degli effetti e del dominio dell'altra” (167).

Struttura della tesi

Questa tesi si suddivide in quattro capitoli, di cui i primi tre, seguendo un ordine cronologico, analizzano la produzione letteraria su Parga, mentre l'ultimo è dedicato invece alle arti figurative. Come si potrà osservare leggendo i singoli capitoli, dall'analisi della produzione artistica italiana su Parga emerge un sistema di circolazione e diffusione delle idee patriottiche che si diffonde tra le comunità di intellettuali patrioti sia in Italia che all'estero in esilio. I lavori analizzati in questa sede infatti sono prova del ruolo fondamentale che ebbe l'editoria nel processo di formazione dell'identità nazionale italiana. Spiega Alberto Banti che, in generale, i testi di stampo nazional-patriottico circolavano ampiamente nella penisola e tra le comunità degli esuli – clandestinamente o pubblicati da editori che rimanevano anonimi –, “segno che c'era chi li voleva leggere con un desiderio tale da sfidare norme di censura e regolamenti di polizia” (*La nazione del Risorgimento* 52-53). La certezza della diffusione del tema di Parga tra gli intellettuali italiani è confermata dalla reiterazione degli stessi temi, episodi, personaggi, descrizioni di paesaggi, usi e costumi dei greci e dei turchi. Il primo lavoro pubblicato su Parga è l'articolo di Foscolo “Parga” scritto per l'*Edinburgh Review*; per il suo resoconto storico, l'autore fece affidamento sia su

documenti ufficiali che gli furono forniti dai rappresentanti dei parganioti a Londra sia da amici che si trovavano in Grecia a sostenere la causa nazionale, tra cui Santorre di Santarosa. Dal racconto che Foscolo fece della storia e della cessione di Parga sull'*Edinburgh Review* si modellarono poi tutte le opere successive. La ricorrenza sistematica di una serie di temi e figure dà prova dell'ordine di grandezza e della risonanza del fenomeno in questione.

Il primo capitolo, "Il libro di Ugo Foscolo sulla cessione di Parga: una retorica colonialista per la difesa del diritto delle genti," prende in esame il trattato storico-politico scritto da Foscolo all'indomani dell'avvenuta cessione di Parga (1819), durante gli anni del suo esilio inglese. Il libro, dal titolo originale *Narrative of Events Illustrating the Vicissitudes and the Cession of Parga*, è un ampliamento dall'articolo "Parga," scritto da Foscolo ma pubblicato anonimo a Londra sul primo numero di ottobre del 1820 dell'*Edinburgh Review*. In entrambi questi testi, l'autore attacca il governo inglese non tanto per non aver concesso l'indipendenza alla città greca che era un suo protettorato – Foscolo sapeva bene che i suoi concittadini non erano pronti a governarsi da soli – quanto piuttosto per aver violato il diritto delle genti ad autodeterminarsi. Il libro rimase incompiuto a causa di un'aporia ideologica che non consentiva al poeta di chiudere organicamente la sua invettiva, e cioè la constatazione che il diritto delle genti non è un diritto universale, ma piuttosto una legge soggetta alla contingenza storica e pertanto reinterpretabile a seconda delle circostanze.

La critica foscoliana ha riservato poche attenzioni a questo libro, prendendone spesso in considerazione solo il principio ispiratore (dimostrare che la cessione di Parga era un esempio moderno di violazione del diritto delle genti), e quindi i motivi della soppressione. Inoltre, queste posizioni critiche si sono spesso soffermate su un'analisi estetica dell'opera di Foscolo, per dimostrare come la lingua e lo stile realistici adottati dall'autore siano stati strumenti retorici atti ad attaccare sul piano ideologico la *Realpolitik* della Restaurazione. Prendendo le mosse da questi

studi, la mia analisi si discosta alquanto dalla precedente critica foscoliana per dimostrare invece che il libro inglese di Foscolo, lungi dall'essere un resoconto storico realistico della storia di Parga fino alla sua cessione, sia in verità intriso di istanze filelleniche e orientaliste che provocano una distorsione della realtà storica e danno forma a quel fenomeno di colonialismo ideologico, secondo cui la storia e la cultura di un altro paese, in questo caso la Grecia, anziché il territorio, vengono rivendicati come appartenenti alla propria tradizione storico-culturale. Il racconto storico di Foscolo infatti è intrecciato a episodi inventati dall'autore, in cui egli fece emergere il patriottismo dei pargioti, ne delineò l'indole nobile e dignitosa, e ne mise in rilievo la tradizione cristiana menzionando il segno divino sotto cui fu fondata la città, proprio su quella rocca dove era stata vista apparire la Vergine Maria. Una visione di Parga e della sua regione del tutto contrastante con altri resoconti diffusi in Europa che invece vedevano nella regione di Giannina dove si trovava Parga un punto di intersezione tra Oriente e Occidente, sospesa tra barbarie e civiltà, geograficamente appartenente all'Europa ma culturalmente coacervo di differenti tradizioni. Lo scopo di Foscolo nel mettere in atto queste pratiche retoriche era chiaramente di stampo politico: reclamando il ruolo basilare della Grecia nella formazione dell'identità occidentale, il poeta rivendicava per questa nazione lo stesso diritto ad autodeterminarsi che avevano avuto le altre nazioni europee, e legittimava le aspirazioni libertarie di tutti i popoli e la loro volontà a determinarsi come nazioni indipendenti. La mia analisi del libro di Foscolo condotta da questa prospettiva porta così in superficie uno dei nodi ideologici più problematici della Restaurazione: lo scontro tra la politica coloniale delle grandi diplomazie europee e i progetti nazionali indipendentisti dei paesi ancora soggetti al dominio straniero.

Il secondo capitolo di questa tesi è dedicato all'analisi dei versi della ballata di Giovanni Berchet intitolata *I profughi di Parga* (1819-1821). In questa poesia, Berchet sintetizza le spinte emotive e culturali che animavano l'Italia di quegli anni e sancisce il ruolo determinante della

letteratura nel forgiare una coscienza patriottica e nell'incanalare le passioni del popolo verso l'azione politica per la costituzione dell'unità nazionale e della sua indipendenza. A differenza di Foscolo che portava avanti un'invettiva politica a largo spettro che prendeva di mira la violazione del diritto delle genti, di cui la cessione di Parga era un esempio nella storia moderna, Berchet invece fornisce una lettura patriottica della cessione, che faceva di Parga il mezzo letterario perfetto per fomentare i sentimenti nazional-patriottici degli italiani e incanalare le emozioni di rabbia, indignazione e odio per le sopraffazioni dei domini stranieri sui popoli mediterranei verso l'azione politica. Nel mio studio, ho tenuto presente il fine pratico dell'opera di Berchet, e cioè quello di favorire il movimento nazionale attraverso l'appropriazione e la manipolazione letteraria nel discorso nazionale di un evento storico fuori dai confini geografici italiani. Questo elemento è fondamentale per mettere in evidenza l'aspetto transnazionale del Risorgimento italiano, che rivela come il processo di formazione della nazione non sia stato un movimento limitato geograficamente entro i confini italiani, né a senso unico da un'idea alla sua realizzazione, ma piuttosto un intersecarsi di idee e spinte rivoluzionarie interne e esterne, e che si definivano attraverso meccanismi di opposizione o affinità rispetto ad altre realtà nazionali. Inoltre, in questo capitolo ho fatto riferimento agli studi di Alberto Banti sulle "figure profonde" (in *La nazione del Risorgimento* e in *Sublima madre nostra*) ricorrenti nella letteratura del canone risorgimentale per dimostrare come ognuna delle tre parti della ballata ("La disperazione," "Il racconto" e "L'abbominazione") si sviluppi intorno a delle immagini e dei sentimenti patriottici ben identificabili, e articolati poeticamente attraverso, appunto, l'impiego di "figure profonde" mutate da altri contesti, come quello storico e quello religioso, e trasferite in quello politico. Questo sistema di calchi e trasposizioni mette in luce il rapporto tra lo scrittore e il suo pubblico: l'autore non mira a stabilire un rapporto cognitivo con i suoi lettori, ma piuttosto uno di tipo emotivo attraverso l'impiego in un contesto politico di immagini e personaggi e a loro già noti e che sapeva

essere capaci di suscitare determinati sentimenti. La prima sezione della ballata si sviluppa principalmente intorno alla figura del martire, un eroe che sceglie di morire anziché vivere una vita da suddito del Pascià ottomano. La seconda sezione si focalizza sul dramma dell'esilio, un'esperienza condivisa dai greci e dagli italiani. Qui Berchet fa uso di alcune immagini dal forte impatto emotivo (i parganioti che esumano le ossa degli avi, le madri che bagnano i bambini nelle acque di Parga per l'ultima volta), per suscitare nel lettore un senso di compassione ma anche un desiderio di rivalsa contro le ingiustizie della storia. Nella terza parte il poeta esplora due questioni ricorrenti nella letteratura del canone, la vergogna e il tradimento. Per l'analisi di questa parte mi sono avvalsa della recente bibliografia sul rapporto tra emozioni e politica (Silvana Patriarca, "A Patriotic Emotion: Shame and the Risorgimento;" Maurizio Isabella, "Rationality and Political Intentionality in Patriotic Discourse;" Barbara Rosenwein; Susan Matt) per illustrare come in questa ballata il sentimento della vergogna venga attribuito al personaggio inglese di Arrigo e non ai parganioti come invece voleva la tradizione, secondo la quale il popolo che aveva perso la libertà portava con sé il peso della vergogna di una patria sottomessa al dominio straniero. Arrigo invece esprime qui la vergogna e l'imbarazzo per le decisioni politiche della sua patria, validando sul piano storico e ideologico l'indignazione la condanna morale alla politica imperialista del governo inglese.

Il capitolo successivo intitolato "L'eco di Parga nella letteratura italiana fino agli anni Trenta" ha lo scopo di completare il quadro della trattazione letteraria del tema della cessione di Parga; prendendo in esame le opere di diversi autori fino alla fine degli anni Trenta ho messo in evidenza come questo soggetto riveli nei diversi casi aspetti differenti dell'ideologia nazional-patriottica che investiva la penisola durante tutto il Risorgimento.

Nelle prime due parti del capitolo ho studiato i riferimenti a Parga negli scritti di Alessandro Manzoni, che fu artefice della pubblicazione della ballata di Berchet in Francia e successivamente

in Inghilterra, e di Giacomo Leopardi, che accenna a Parga in alcuni passi dello *Zibaldone* e in alcuni appunti per un progetto di una “Canzone sulla Grecia.” Il caso di Manzoni è interessante perché mi ha consentito di esplorare i meccanismi di circolazione delle idee rivoluzionarie tra le comunità di patrioti in Italia e all'estero, eludendo la pesante censura dei governi della Restaurazione. Manzoni infatti, fungendo da agente dei romantici all'estero, contribuì in maniera determinante alla circolazione di questo testo letterario che, come si è detto sopra, aveva lo scopo pratico di incanalare le passioni rivoluzionarie verso l'azione politica. Giacomo Leopardi, invece, rivela le sue inclinazioni filelleniche per la causa dei pargioti in un progetto di “Canzone sulla Grecia” che intendeva comporre. Dalla mia analisi risulta che gli appunti di Leopardi esemplificano le istanze del filellenismo letterario italiano, contro le varianti filelleniche europee. Il poeta di Recanati, infatti, sostiene apertamente la Guerra di Indipendenza greca contro la tirannia del “popolo infelice d'Oriente” (Leopardi, “Canzone sulla Grecia,” in *Puerili e abbozzi vari* 205), ammira lo spirito nazionale e le virtù dei greci contemporanei, e individua in Parga l'esempio perfetto per una speculazione sugli “odi nazionali inseparabili dall'amore nazionale e fonte di vita” (*Zibaldone* 30 agosto 1821).

Infine, nella terza del capitolo ho affrontato lo studio di alcuni componimenti poetici e un componimento teatrale con soggetto Parga, risalenti al “terzo periodo del filellenismo italiano” (1832-1870) secondo la periodizzazione di Elena Persico (*Letteratura filellenica* 124), quando cioè la Guerra di Indipendenza greca era terminata, e Ottone di Baviera si era già insediato sul trono della neonata nazione. Collocate quindi a anni di distanza dalla cessione di Parga, queste opere risentono del mutato momento storico che vide affievolirsi i sentimenti filellenici degli italiani a causa del deludente esito della guerra greca, nonché i sentimenti patriottici a causa dei fallimenti dei moti rivoluzionari del 1820-1821 e del 1830-1831. In questo contesto, ho rilevato come la letteratura che aveva come soggetto Parga, rispecchiando il proprio momento storico, si svuota dei

significati ideologici e politici che gli intellettuali di tutta Europa vi avevano intravisto all'indomani della cessione, e finisce per diventare un semplice spunto poetico.

Il quarto e ultimo capitolo di questa tesi – “Parga nelle arti figurative” – ha rappresentato per me la sfida maggiore, in quanto mi sono addentrata in un campo di ricerca che esula dalle mie competenze più strette, quello delle arti figurative. Come è stato ampiamente studiato dalla critica del Risorgimento, la pittura civile italiana fu complementare alla letteratura in termini di impegno civile e politico per la causa nazionale. Difatti, l'artista più importante che rappresentò le sorti dei pargioti, Francesco Hayez, riconobbe in questo tema un mezzo di propaganda politica e lo dipinse in chiave nazional-patriottica adoperando quelle stesse “figure profonde” (Banti) di cui si era servita la letteratura. Il comune impegno politico, però, non è elemento sufficiente a chiarire perché, tra tanti soggetti filellenici, Hayez avesse scelto proprio quello della cessione di Parga. Tenendo presente la sfasatura temporale di più di dieci anni tra la produzione letteraria filellenica e quella artistica, questo capitolo indaga come “l'orizzonte di attesa” (Jauss) del pubblico/committenza sia stato determinante nella scelta del soggetto. Nell'analizzare il quadro di Hayez ho portato avanti un discorso comparatistico tra i due diversi canali di comunicazione, letteratura e pittura, attraverso lo studio delle fonti usate dal pittore; gli studi recenti sull'intermedialità e il rapporto tra parole e immagini mi ha fornito il quadro teorico per approfondire i motivi per cui negli anni Trenta dell'Ottocento si verificò quel passaggio dall'estetica letteraria a quella visuale.

Inoltre, questo capitolo esamina anche le opere di due discepoli di Hayez, Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso, le cui opere su Parga si collocano nel decennio successivo, negli anni Quaranta. Nei quadri di questi due autori ho riconosciuto un affievolirsi della carica politica di cui era stato investito l'episodio di Parga negli anni precedenti e un concentrarsi invece sulla rappresentazione del dramma umano dell'esilio. Comparando ancora una volta arte e letteratura, ho valutato questo fenomeno come un sentore del mutato momento storico, come era avvenuto con

le poesie del terzo periodo del filellenismo letterario. È mia opinione infatti che lo spostamento di prospettiva di Cornienti e Belgiojoso sia dovuto al fatto che gli anni Quaranta dell'Ottocento registrano un distacco delle arti figurative dalle vicende politiche per il generale malcontento causato dal fallimento dei moti rivoluzionari.

Capitolo I

Il libro di Ugo Foscolo sulla cessione di Parga: una retorica colonialista per la difesa del diritto delle genti

Ugo Foscolo arrivò in Inghilterra l'11 settembre 1816. Gli anni dell'esilio inglese rappresentarono una stagione della vita dell'autore dedicata in gran parte alla riflessione critica e quindi alla prosa, trovandosi ad assolvere a commissioni e interessi suoi propri ma di prevalente orientamento storico e politico. Foscolo continuava a rivendicare, in questi anni, il suo ruolo attivo di letterato e il suo impegno politico, attraverso una letteratura che egli da sempre aveva inteso come strumento conoscitivo di una passione patriottica e come un vero e proprio spazio di azione e propaganda politica, divulgando una concezione etico-civile della letteratura.

In questa cornice si inserisce il libro *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*, un ampliamento dell'articolo "Parga" pubblicato a Londra nel primo numero di ottobre dell'*Edinburgh Review* nel 1820. La struttura dei due scritti è sostanzialmente la stessa, con la grande differenza che il libro rimase un'opera incompiuta e mai pubblicata. Esso si divide in tre parti – o libri –, il primo dà notizie sulla storia di Parga a partire dalla sua fondazione e ne mette in luce le relazioni politiche e diplomatiche che nel corso dei secoli avevano legato la città ora alla Repubblica di Venezia, ora alla Francia, poi all'Inghilterra e infine all'Impero ottomano; il secondo libro descrive a vivi colori la caduta della città; nelle poche pagine del terzo si discutono i principi e le vicissitudini storiche del diritto delle genti, con il proponimento, non esplicito perché mai raggiunto, ma deducibile, di esaminare le ingiustizie e le offese patite da un piccolo popolo per mostrare che attraverso gli ideali di patria e di umanità si potrebbero conseguire senza violenze le maggiori conquiste civili.

Le cause della soppressione del libro su Parga sono state ampiamente studiate dalla critica foscoliana e verranno qui riassunte brevemente nella prima parte del capitolo, dove saranno spiegati anche i motivi per cui l'autore, pur consapevole della impossibilità di comprovare il suo primo proposito, cioè che la cessione di Parga era un esempio nella storia contemporanea di violazione del diritto delle genti, decise comunque di scrivere di questa vicenda. Come si cercherà di dimostrare, la risposta si trova nella cornice più ampia della produzione letteraria foscoliana, dove l'autore aveva reiterato costantemente il principio secondo cui la parola scritta ha una funzione pedagogica e civilizzatrice.

Poste queste come osservazioni preliminari, l'analisi che segue verterà su due maggiori poli tematici: uno interesserà la questione culturale e diplomatica sollevata dalla cessione di Parga, l'altro riguarderà il pensiero politico di Foscolo che, già impostato nei suoi primi scritti come nell'orazione *Sulle origini e i limiti della giustizia* e ovviamente *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, trova infine un completamento nelle prose politiche dell'esilio inglese – il *Trattato sullo stato politico delle Isole Ionie* e l'articolo sulla rivoluzione napoletana del 1798-1799 – e poi nel libro su Parga.

Narrazione dei casi e della cessione di Parga viene comunemente definito dalla critica come “il libro inglese di Foscolo,” non solo perché fu composto e cominciato a stampare in Inghilterra e consegnato all'editore direttamente in lingua inglese (anche se l'autore lo aveva scritto in francese e lo aveva poi fatto tradurre), ma anche – e soprattutto – perché il libro era destinato al pubblico inglese e quindi scritto dall'angolo visuale dell'Inghilterra.¹ La cessione di Parga diventò infatti l'espedito letterario per cui Foscolo si inserì nel cuore del dibattito politico europeo sulla questione della negazione da parte delle potenze della Restaurazione del principio del diritto delle

¹ La definizione di “libro inglese” compare nell'articolo di Benedetto Croce “Il libro inglese del Foscolo sulla cessione di Parga alla Turchia.”

genti ad autodeterminarsi, un dibattito che coinvolgeva soprattutto la liberale Inghilterra per le sue politiche imperialiste. Nelle prime pagine Foscolo dichiara il suo proponimento, cioè “raccontare in guisa da serbare immuni dalle esagerazioni, dalla sofisticheria e dall’oblio una serie di fatti” sulla città di Parga, la cui cessione “è un avvenimento che importa esaminare dacché esso implica il principio del diritto delle genti” (*Narrazione* 429-30). Una volta chiarito lo scopo del libro, l’autore struttura la sua opera alla maniera di Machiavelli, offrendo al lettore una serie di fatti, storicamente documentati da una ricca appendice, che supportano e convalidano la sua idea per cui la cessione di Parga sarebbe stata un esempio moderno della violazione del diritto delle genti, o meglio una alterazione dell’interpretazione di tale principio da parte delle politiche imperialiste dell’Inghilterra ai danni della Grecia. Infatti, continua Foscolo, anche se il principio del diritto delle genti è generalmente considerato come “il solo argine contro l’abuso della forza, [...] i vincitori [...] hanno di tempo in tempo introdotto alterazioni nell’esercizio di codesto diritto” (*Narrazione* 429).

Con l’analisi che segue mi propongo di dimostrare che il libro inglese di Foscolo, lungi dall’essere un lucido e obiettivo resoconto storico di una serie di fatti corredato da un’appendice di documenti originali, è in verità intriso di istanze filelleniche, orientaliste e balcaniste che provocano una distorsione della rappresentazione della realtà storica, degli eventi, delle persone e dei luoghi coinvolti nella narrazione. L’impiego di tali istanze retoriche inserisce questo libro nella stessa cerchia dei resoconti di viaggio che gli intellettuali europei scrivevano al termine del loro *Grand Tour* in Grecia e nel Mediterraneo alla ricerca delle radici della cultura occidentale. Le teorie esposte da Edward Said, Katherine Fleming e Maria Todorova sulle modalità occidentali di guardare e dominare l’altro, il Vicino Oriente in questo caso, mi daranno modo di provare che, come nei resoconti del *Grand Tour*, anche nel libro di Foscolo si riscontra un fenomeno di colonialismo ideologico, in cui la storia e la cultura, più che il territorio di un altro paese vengono

rivendicati come propri e annessi alla propria tradizione. Lo scopo che stava dietro a tali pratiche retoriche era chiaramente di stampo politico; per Foscolo, in particolare, l'idea era quella di dimostrare che la reinterpretazione del diritto delle genti così com'era avvenuta a Vienna negava le aspirazioni di libertà di tutti i popoli e la loro volontà a determinarsi come nazioni indipendenti attraverso la legittimazione del principio di intervento che riduceva il campo d'azione politica delle singole entità nazionali.

Il discorso portato avanti da Foscolo fa emergere, secondo la mia analisi, i due aspetti del filellenismo europeo che rivelano due opposte visioni della geografia politica dell'Europa della Restaurazione: da un lato quella delle grandi diplomazie che vedevano i paesi del Mediterraneo come una periferia dell'Europa, impermeabile al progresso e incapace di autogovernarsi; dall'altro, questa visione imperialistica che giustificava l'intervento politico degli stati più forti negli affari interni di quelli più deboli, era contrastata da crescenti sentimenti nazionali per cui i piccoli stati del Sud dell'Europa rivendicavano la loro indipendenza e il loro legittimo riconoscimento come nazioni libere. La lettura del testo foscoliano che qui si conduce sotto questa prospettiva mette in luce uno dei nodi più problematici della Restaurazione: lo scontro tra il progetto coloniale e imperialista delle potenze nordeuropee e il progetto nazionale independentista dei paesi ancora soggetti al dominio straniero.

Nell'ultima parte del capitolo si cercherà di dimostrare che, con il suo libro inglese, Foscolo allarga la prospettiva politica dalla contingenza storica della cessione di Parga a una discussione più generale sul "cosmopolitismo delle nazioni" (Isabella, *Risorgimento in esilio* 142), che mirava a una riconciliazione del principio di autonomia nazionale (espresso dal diritto delle genti) con il principio di libertà universale al fine di garantire i diritti di tutti. L'analisi di due momenti specifici nella narrazione consentirà di esporre il pensiero politico che Foscolo affida al suo libro inglese: l'imbarco dei pargioti e l'orazione del vecchio pargiota dalla rocca di Parga. Il primo episodio mi

darà l'occasione di spiegare, secondo i canoni della letteratura patriottica esposti da Banti (*Risorgimento in esilio*), un'idea della patria e della nazione come spazio non solo politico ma anche sentimentale. Questo episodio non si trova nel libro *Narrazione dei casi e delle fortune di Parga*, ma in chiusura dell'articolo "Parga;" Foscolo infatti abbandonò il progetto prima di arrivare a questo punto della narrazione. Mi è sembrato tuttavia necessario dedicare un'analisi a parte per questo episodio che è diventato il più famoso della narrazione foscoliana degli eventi di Parga, e certamente uno dei più replicati dalla letteratura e dalle arti visive filelleniche. Come cercherò di dimostrare, la forte carica drammatica e il *pathos* evocato dal momento dell'esilio spostano la narrazione da un piano storico a un piano emotivo. Questa imprevista manovra retorica per cui l'autore mostra per prima la spietata *Realpolitik* che gli uomini adottano da sempre e poi i risvolti emotivi e psicologici che essa implica, gli consente di parlare dritto al cuore dei suoi lettori per distoglierli da una condizione passiva di semplice ricezione degli eventi storici e politici e incoraggiarli a intraprendere azioni politiche che aspirino al bene umano. E se ciò non dovesse bastare, il discorso messo per iscritto dell'anziano pargiota, ennesimo alter ego letterario dell'autore, rimane come monito per le generazioni future affinché resistano a oltranza per sostenere sempre la causa della libertà e dell'indipendenza della nazione.

La storia del libro inglese di Foscolo

Essendo nativo delle Isole Ionie, Ugo Foscolo era ufficialmente cittadino di un protettorato britannico, cosa che gli consentì di ottenere facilmente il passaporto inglese, con il quale poté lasciare l'Italia e partire in esilio per Londra, dove arrivò l'11 settembre del 1816. Durante i suoi anni londinesi, Foscolo si avvicinò naturalmente ai liberali inglesi, i quali sostenevano i movimenti di liberazione nazionale sia in Italia che in Grecia. Avendo ben presente la propria situazione di esule politico, Foscolo aveva deciso tuttavia di non prendere parte ad alcuna vicenda politica

inglese, né tantomeno di esprimere opinioni al riguardo; così scriveva infatti il 15 maggio 1818 in una lettera a Quirina Magiotti:

Ci sono due giornali celebri qui, ne' quali scrivono uomini di gran nome. Uno chiamansi l'*Edinburgh Review*, e sostiene l'opposizione; l'altro è il *Quarterly Review*, ed è scritto per lo più da' ministri. [...] Or io essendomi e per prudenza, e per equità, e per onestà deliberato di non intrudermi nelle faccende, nelle opinioni e ne' partiti politici della nazione che mi ha dato rifugio, scrivo e per l'uno e per l'altro d'essi giornali.²

Eppure, a poco più di un anno di distanza da questa dichiarazione, Foscolo rompe il proponimento di non immischiarsi nelle faccende politiche inglesi e, in qualità di greco – o meglio, di Ionio – non di italiano, si schierò apertamente contro la decisione del governo di cedere la città greca di Parga all'Impero ottomano.³

La storia di Parga è saldamente intrecciata a quella delle Isole Ionie e delle altre città della terraferma sulla costa dell'Epiro che nel corso dei secoli avevano subito la dominazione straniera delle altre potenze europee e dell'Impero ottomano. Nel corso dei secoli, le Isole Ionie avevano attraversato varie vicissitudini, soprattutto a causa della loro posizione geografica, particolarmente strategica per il dominio del commercio e degli scambi nel Mediterraneo. Insieme ad alcune città costiere, tra cui Parga, le isole erano state un possedimento marittimo della Repubblica di Venezia a partire dalla metà del XIV secolo fino allo scioglimento della Repubblica nel 1797 da parte di Napoleone. Agli inizi del XIX secolo le sorti delle Isole si separarono da quelle delle città sulla

² *EN, Epistolario*, XX.VII, p. 321. In questo capitolo, tutte le citazioni dagli scritti di Ugo Foscolo saranno tratte dall'*Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Le Monnier, 1952, abbreviato qui in *EN*, a cui faranno seguito il titolo e il numero del volume e le pagine di riferimento. Soltanto per la *Lettera Apologetica* si farà riferimento all'edizione curata da Giuseppe Nicoletti (Einaudi, 1978).

³ Durante gli anni in esilio in Inghilterra Foscolo non intervenne mai apertamente a favore della causa nazionale italiana, ma solo di quella greca in occasione della cessione di Parga, ma anche in questo caso con le dovute precauzioni.

terraferma. Le isole caddero prima nelle mani della Russia, poi nel 1807 furono occupate dai francesi. Gli isolani presentarono varie petizioni e alla fine, nel 1809, l'Inghilterra conquistò e occupò tutte le isole, tranne Corfù che invece cadde più tardi sotto il dominio inglese, quando la potenza militare francese crollò. Nelle Isole, l'Inghilterra permise la formazione di una Repubblica Ionia, ma in realtà il potere rimase in mano agli ufficiali e ai commissari Britannici. Gli abitanti delle isole tuttavia trassero anche dei vantaggi dal governo britannico, per esempio le loro navi potevano battere bandiera britannica e le loro attività commerciali godevano della stessa protezione accordata ai commercianti britannici. Nel 1815 venne firmato il Trattato di Parigi, che dichiarò ufficialmente le Isole Ionie uno stato indipendente, sotto il nome di Stati Uniti delle Isole Ionie, e la Gran Bretagna ne venne nominata potenza protettrice nella persona di Sir Thomas Maitland con il titolo di Residente. Il suo compito era soprattutto quello di tenere le redini delle attività commerciali delle isole e, ufficialmente, anche quello di istruire gli isolani finché non fossero stati pronti ad autogovernarsi – compito mai esplicito da Maitland che, favorendo ovviamente la madrepatria, non collaborò mai con la classe degli aristocratici e degli intellettuali delle Isole che avrebbero dovuto prendere in futuro il comando della Repubblica.

Foscolo seguiva con molto interesse le sorti delle sue isole ed era in costante corrispondenza con il Conte Giovanni Capodistria, suo compatriota, che vedeva in Foscolo una sorta di rappresentante non ufficiale delle Isole Ionie in Inghilterra.⁴ Considerando che il resto della Grecia era sotto il dominio Turco, Foscolo approvava che le Isole Ionie fossero invece sotto la protezione

⁴ Il Conte Capodistria dal 1816 era Segretario di Stato per gli Affari Esteri dello Zar di Russia. Egli usò la sua influenza presso il governo russo per appoggiare le battaglie degli Ioni e far valere le loro ragioni contro Maitland. La Russia infatti aveva il diritto di occuparsi delle questioni delle Isole Ionie perché era stata dichiarante garante del Trattato di Parigi; in più lo Zar era ben consapevole della posizione strategica delle Isole e della loro importanza commerciale, per cui non fu difficile convincerlo a sostenere la loro causa. Come collaboratore di Capodistria, Foscolo metteva piede in un terreno pericoloso perché più tardi, quando scoppiò l'affare di Parga, fu sospettato di essere un collaboratore della Russia.

della Gran Bretagna. Infatti, come ebbe modo di scrivere nel *Trattato sullo stato politico delle Isole Ionie* (1817), Foscolo non riteneva la Repubblica Ionia uno stato in grado di salvaguardare militarmente la propria libertà e indipendenza, ragion per cui era non solo auspicabile, ma necessario affidarsi alla protezione di una nazione più potente. Cionondimeno, gli abitanti di quelle Isole avevano, secondo Foscolo, una precisa responsabilità politica e civile, cioè tutelare il proprio diritto ad auto-determinarsi come nazione indipendente stilando una propria costituzione, ispirata alle tradizioni e alla storia delle Isole e quindi svincolata dalla legge inglese.⁵

Se da un lato le Isole Ionie trovarono, con il Trattato di Campoformio del 1797, un margine di libertà politica, dall'altro i possedimenti di Venezia lungo la costa dell'Epiro passarono alla Francia, tra questi la città di Parga, situata sugli scogli dell'Epiro meridionale, poco più a sud dell'isola di Corfù. I francesi stabilirono a Parga una guarnigione finché, nel 1814, gli abitanti cacciarono lo sparuto presidio e invitarono l'Inghilterra a prenderne il posto, con la speranza di essere considerati al pari delle Isole Ionie, godere degli stessi vantaggi commerciali e ricevere la protezione militare inglese contro le minacce di invasione da parte del turco Ali di Tepeleni, Pascià della regione di Giannina. Così, il 22 marzo 1814 Sir Charles Gordon prese possesso di Parga che diventò un protettorato inglese confermato legalmente solo in un secondo momento con la Convenzione di Parigi del 5 novembre 1815.⁶ Al momento in cui gli inglesi si stabilirono a Parga,

⁵ Si veda *Trattato sullo stato politico delle Isole Ionie*, la sezione "Come ottenere modifiche alla costituzione delle Isole Ionie," in *EN, Prose politiche e apologetiche*, XIII.I, pp. 44-55. Nel giugno del 1817 tre delegati della Repubblica Ionia arrivarono a Londra per presentare al governo britannico una bozza di costituzione che intendevano darsi. Come prevedibile, il governo britannico rifiutò, in quanto era suo unico scopo quello di mantenere il controllo politico ed economico sulle Isole e le città della terraferma, e non certo offrire loro alcun privilegio o diritto di autonomia politica e economica. Per maggiori dettagli, si veda Eric Reginald Vincent, *Ugo Foscolo: Esule fra gli inglesi*, pp. 98-101. Il libro originale di Vincent è in inglese e porta il titolo *Ugo Foscolo: an Italian in Regency England* (1953). In questa tesi tutte le citazioni sono prese dalla traduzione italiana curata da Uberto Limentani (1954).

⁶ La Convenzione di Parigi del 1815 stabiliva il protettorato britannico sugli Stati Uniti delle Isole Ionie, apparentemente includendovi anche le dipendenze della costa epirota, vale a dire ormai la sola Parga visto che Ali Pascià aveva già conquistato le altre città costiere.

quindi, nessun documento scritto venne firmato, ma sembra che prima di allora, precisamente nel trattato russo-turco di Costantinopoli del 1800, era stato esplicitamente dichiarato e sottoscritto che Parga doveva essere ceduta alla Turchia, decisione confermata poi dal Congresso di Vienna: trattandosi di una città della terraferma, Parga infatti non poteva essere considerata al pari delle Isole Ionie. Dopo l'arrivo degli inglesi, le dure rivendicazioni degli ottomani che reclamavano il rispetto del trattato del marzo 1800 portarono ad un accordo anglo-turco nel 1816 che confermò i diritti della Sublime Porta di Istanbul sulla terraferma e su Parga. Il 17 maggio 1817, infine, gli inglesi e i turchi stipularono gli ultimi accordi che stabilivano la definitiva cessione di Parga al governo turco, quantificavano le indennità da corrispondere ai pargioti che avessero scelto di abbandonare la loro terra e i propri averi e decretavano l'impegno della Porta a riconoscere le Isole Ionie come protettorato inglese rinunciando ad ogni pretesa su di esse.

Nell'autunno 1818 un rappresentante della popolazione di Parga, un certo Gregorio Mauroyannis, insieme a due suoi compatrioti, Mastrakas e Deoulas, arrivarono a Londra e portarono a Foscolo dei documenti in cui si spiegava l'infelice situazione della città, la quale stava per essere ceduta dal governo inglese ad Ali Pascià, governatore turco della regione di Giannina. La notizia della cessione aveva messo in allarme i cittadini di Parga, che temevano la violenza e la furia per cui era tristemente noto Ali, il quale aveva già brutalmente sottomesso al proprio potere le cittadine vicine, come Prevesa, Butrinto, Vonitsa e Suli, quest'ultima espugnata nel 1803. Foscolo non li deluse e si impegnò a provvedere all'onore dei pargioti, promettendo loro che avrebbe raccontato all'opinione pubblica la storia di Parga, il tradimento e la vergogna che gravava sulle teste dei governatori inglesi; ma fu anche molto cauto nelle sue promesse informando i pargioti che non avrebbe potuto aiutarli personalmente a livello politico per non compromettere il suo stato di esiliato, ma che si sarebbe affidato ad alcune conoscenze tra le fila dell'opposizione

affinché la causa di Parga venisse discussa in Parlamento.⁷ Ovviamente la questione si risolse presto in uno scontro politico interno alla Gran Bretagna stessa tra i due schieramenti politici Whig e Tory, i primi sostenitori della causa nazionale greca, i secondi fautori delle politiche imperialiste del Congresso di Vienna. Per l'opposizione la questione di Parga fu il pretesto ideale per attaccare il governo e, armati dei documenti forniti da Foscolo, i Whig prepararono la loro campagna a favore di Parga.

La questione della cessione arrivò finalmente in Parlamento. Il primo attacco fu sferrato dai Whig alla Camera dei Comuni il 26 maggio 1819. Prima i rappresentanti dell'opposizione chiesero a Lord Castlereagh, ministro per gli affari esteri della Gran Bretagna, di rendere pubblici i documenti con le istruzioni riguardanti l'occupazione di Parga; il ministro acconsentì sicuro di avere dalla propria parte gli accordi firmati negli anni precedenti, con i quali era stato convenuto che la Gran Bretagna non aveva diritto di continuare a occupare Parga, che invece doveva andare ai turchi nella persona di Ali Pascià. Dai documenti della seduta parlamentare è possibile rilevare il tono fortemente accusatorio dei rappresentanti Whig, i quali ponevano la questione della cessione di Parga più su un piano etico e morale che sul piano strettamente politico e giuridico. Per esempio, Mr. Scarlett affermò di considerare la questione di Parga come "l'atto più proditorio e perfido che abbia mai macchiato la diplomazia moderna," mentre Sir James Mackintosh definì la cessione di Parga "il trasferimento più perfido che abbia mai disonorato un paese libero" (cit. in Vincent 102-03).⁸

⁷ Le notizie storiche riportate in queste pagine, così come la breve ricostruzione della discussione in Parlamento della causa di Parga e la diatriba scatenata sui giornali dalla pubblicazione dell'articolo "On Parga" di Foscolo sono tratte da E.R. Vincent, *Ugo Foscolo: Esule fra gli inglesi*, pp. 101-08. L'autore raccoglie in maniera ordinata le notizie, fornendo una fonte preziosa per la ricostruzione degli eventi. In particolare, per la risposta di Foscolo a Mauroyannis, si veda anche la lettera dell'11/23 ottobre 1818, in *EN, Epistolario*, XX.VII, pp. 414-16.

⁸ Mr. Scarlett: "The surrender of Parga is an act as treacherous as perfidious as had ever disgraced modern diplomacy" (*The Times* 27 maggio 1819); Sir James Mackintosh: "The cession of Parga is as perfidious a transfer as could ever disgrace any free country" (*The Times* 15 giugno 1819).

La questione fu di nuovo dibattuta il 15 giugno, ma nel frattempo la cessione di Parga al Pascià di Giannina era avvenuta.⁹ Quel giorno, Lord Castlereagh presentò alla Camera le istruzioni richieste nel dibattito precedente e, in quell'occasione, affermò anche che l'esercito britannico che si trovava a Parga non aveva mai prospettato ai parganioti la possibilità che il governo della Gran Bretagna li prendesse sotto la propria protezione e che il governo britannico non aveva mai firmato alcun documento ufficiale che lo vincolasse legalmente alla protezione della città. Tuttavia, continuava Lord Castlereagh, tutti i cittadini di Parga che volevano emigrare a Corfù per stare sotto il protettorato britannico, potevano farlo. La Gran Bretagna avrebbe garantito un compenso per la perdita delle proprietà e anche la Turchia, in quell'occasione, si impegnò a versare la somma di 150.000 sterline per gli abitanti che volevano emigrare. Così la maggior parte dei pargioti si stabilì a Corfù (cfr. Vincent 113).

Durante il dibattito alla Camera, furono sollevate molte questioni, tra cui il diritto del governo ad agire come agì, questioni di identità culturale e religiosa e naturalmente la violazione della fiducia del popolo greco e la morale corrotta della classe politica inglese che, quando aveva accettato di proteggere i pargioti, si era presa un impegno etico per sempre. In particolare, il discorso di Lord Compton si fondò sul principio di educazione classica e fede cristiana che accomunavano culturalmente – e quindi emotivamente – la Grecia al mondo occidentale:

non intendo entrare nelle considerazioni di politica e di giustizia relative alla questione di Parga. È naturale tuttavia provare un forte sentimento di solidarietà per persone che

⁹ Il 10 maggio 1819 i pargioti dissero addio alla loro patria. Foscolo ne fu talmente toccato che scriveva a Lord Holland il 13 agosto di quell'anno: "Parga n'est plus; mais puisque toute l'Europe s'en occupe, il est très-utile d'en saisir l'occasion pour intéresser la nation anglaise aux affaires dehors de son île, et démontrer évidemment le nouveau code du Droit des gens que les Alliés ont adopté contre la liberté et la justice" (*EN, Epistolario*, XXI.VIII, p. 81); in italiano, "Parga non c'è più; ma dal momento che tutta l'Europa se ne occupa, è molto utile cogliere l'opportunità per far interessare la nazione inglese a questioni al di fuori dell'isola, e, ovviamente, per mostrare il nuovo codice di diritto internazionale, che gli alleati hanno adottato contro la libertà e la giustizia."

si trovano in una situazione come quella degli abitanti di Parga; in particolare se si pensa che la fede cristiana, bandita nei domini ottomani, aveva trovato il suo ultimo rifugio sul confine occidentale di tali domini; e se la mente rievoca quelle piacevoli associazioni connesse con il nome della Grecia e con il popolo greco che la nostra educazione ha lasciato nella nostra mente e che la conoscenza intima della storia di quella nazione conferma. (cit. in Vincent 113)¹⁰

L'opposizione dunque cercò di salvare Parga ma, a quanto pare, i soli argomenti che si potevano avanzare a favore dei pargioti erano la solidarietà umana basata su un comune retaggio storico e culturale e la naturale avversione a cedere una popolazione cristiana alla Turchia musulmana. Queste motivazioni, purtroppo, non poggiavano su basi abbastanza solide a livello giuridico. La questione era controversa: da un lato si trattava di un atto del tutto conforme agli accordi politici, alla Convenzione sottoscritta nel 1800 e confermata durante le trattative chiuse a Vienna, dall'altro, da un punto di vista umanitario, la Gran Bretagna passava agli occhi dell'opinione pubblica europea come una potenza cinica e spietata che, per mere ragioni politiche, cioè per limitare l'espansione della Russia verso il mare, aveva tradito la fiducia in lei riposta, cedendo una città cristiana, qual era Parga, ad un uomo come Ali Pascià, miseramente rappresentato dalla letteratura occidentale dell'epoca come un il "tipico despota orientale" ("typical Oriental despot"; Fleming 18) già tristemente famoso per i suoi massacri di popolazioni cristiane.

Foscolo però non rinunciò alla causa di Parga, neanche dopo l'avvenuta cessione e la conclusione della questione in Parlamento. Nel primo numero di ottobre del 1819 dell'*Edinburgh*

¹⁰ "I would not enter into those considerations of policy and justice which the question involved. It was natural, however, that there should be a particular feeling in favor of men circumstanced as the Pargiots were; particularly when we recollected that Christianity which had been driven from the Ottoman dominions had taken up its last refuge on the western borders of them; and when the mind allowed full scope to those delightful associations connected with the name of Greece and the race of the Greeks which the education of our youth created and which more intimate acquaintance with history of that people confirmed" (*The Times* 15 giugno 1819).

Review venne pubblicato un articolo sulla questione di Parga dal titolo “Parga,” scritto da Foscolo in francese e tradotto – e in certa misura rimaneggiato – dal direttore del giornale.¹¹ Nel narrare la storia di Parga e prendendo le difese della città, Foscolo rivelò incautamente l’attività che lui stesso aveva svolto dietro le quinte e scrisse:

I Pargioti [...] inviarono un documentato esposto delle loro condizioni da presentarsi al Parlamento britannico: ma essendosi rivolti ad uno che non era cittadino britannico, questi non si credette autorizzato a presentare una formale petizione in nome loro: abbiamo però motivo di credere che da quel documento traesse origine la discussione che sulla loro sorte si svolse in Parlamento. (“Parga” 131)

L’articolo tutto era un chiaro attacco contro il governo inglese e la sua politica imperialista che, attraverso Parga, veniva contestata da Foscolo su vari piani: su quello politico innanzitutto, perché riconosceva nella cessione di Parga un episodio di violazione del diritto delle genti ad autogovernarsi, un diritto completamente ignorato a Vienna dalle potenze che ridisegnarono la mappa geopolitica dell’Europa post-napoleonica; sul piano economico in quanto Parga si trovò al centro delle tensioni suscitate dai progetti espansionistici di Inghilterra, Russia e Turchia che miravano tutte al controllo sull’Eptaneso e sulle coste dell’Epiro per assicurarsi l’egemonia sugli scambi commerciali marittimi nel bacino occidentale del Mediterraneo; ma soprattutto sul piano

¹¹ Per ragioni di cautela la direzione dell’*Edinburgh Review* apportò dei ritocchi e rifacimenti parziali al manoscritto foscoliano in vista della pubblicazione. Come si legge nella lettera del maggio 1820 a Gino Capponi, Foscolo attribuì i rimaneggiamenti a Francis Jeffrey, direttore del giornale. Le modifiche apportate all’articolo “On Parga” sono ben riassunte nel libro di John Lindon *Studi sul Foscolo inglese* (Giardini, 1987), pp.44-48. Spiega Gambarin che secondo la consuetudine delle riviste inglesi dell’epoca, l’articolo venne pubblicato anonimo (era il direttore che si assumeva la responsabilità degli scritti) ed era impostato come resoconto di tre opere sull’argomento (anche questa era una consuetudine): *La storia di Suli e di Parga* di Carlo Gherardini pubblicato a Venezia nel 1815, *Proceedings in Parga and the Ionian Islands with a series of correspondence and other justificatory documents* del colonnello Charles Frédéric de Bosset, e la terza opera sarebbe proprio la raccolta dei documenti che Foscolo aveva fatto arrivare in Parlamento a sostegno della causa di Parga – “A Series of Historical and Political Authentic Documents, beginning from the year 1401 and ending with the year 1818, to be presented to the Parliament of Great Britain in behalf of the Citizens of Parga” (G. Gambarin, Introduzione, *EN, Prose politiche e apologetiche*, XIII.I, pp. XLIII-XLV).

emotivo, facendo leva su un sentimento filellenico che in quegli anni si era largamente diffuso nell'opinione pubblica inglese grazie ai versi di Lord Byron, ai numerosi resoconti di viaggi,¹² che avevano reso familiare al pubblico inglese l'ambiente delle Grecia e dell'Albania, nonché la figura di Ali Pascià di Giannina. Foscolo si proponeva di offrire al pubblico un resoconto storico della città, dalla sua fondazione fino ad arrivare al presente, al momento in cui i pargioti furono costretti a lasciare la patria per non finire sotto l'egida dell'Impero ottomano. Il resoconto obiettivo, corredato di documenti ufficiali, però veniva intervallato da episodi fittizi inventati dal Foscolo scrittore, non il Foscolo storico e giornalista. In conformità con le istanze della letteratura filellenica e adottando un punto di vista schiettamente orientalista e balcanista, l'articolo tendeva a mettere in contrapposizione la ferocia di Ali Pascià e la natura quasi angelica dei pargioti, che erano rappresentati come una popolazione "assai attiva, gaia e ospitale – gli uomini belli e sobri dotati di un'audacia anche maggiore di quella caratteristica dei luoghi –, le donne oneste e fidate, e serenamente dedite ai loro primitivi doveri e passatempi" ("Parga" 113).¹³

L'articolo di Foscolo venne subito risposto e strumentalizzato a livello politico, innescando un'animata diatriba sulla questione di Parga, che uscì così dall'aula del Parlamento per approdare sulle pagine di alcuni importanti giornali inglesi. Nel numero di maggio del 1820 del *Quarterly Review* un anonimo recensore parlò di "furiosi pezzi di artiglieria entrati nella Camera dei Comuni," che Sir Charles Monck si era fatto caricare e puntare "da uno straniero residente a

¹² Tra i resoconti di viaggio più popolari che circolavano in Inghilterra c'erano *A Journey through Albania and Other Provinces* (Londra 1813) di John Cam Hobhouse; *Travels in the Ionian Islands, Albania etc.* (Londra 1815) di Henry Holland; *Voyage dans la Grèce* (Parigi 1820-1822) e *Travels in Epirus, Albania, Macedonia, and Thessaly* (Londra 1820) di François Pouqueville; *Voyage en Grèce* (Parigi 1807) di J. L. S. Bartholdy.

¹³ Per un'analisi più approfondita del sentimento filellenico, dell'orientalismo e del balcanismo vis-à-vis le politiche imperialiste si veda più avanti in questo capitolo, pp. 54-81.

Londra” (cit. in Vincent 105).¹⁴ In questo articolo si negava poi la natura pacifica e mite dei pargiotti di cui aveva parlato Foscolo ed essi venivano descritti come dei famigerati briganti che avevano finito per fare un ottimo affare sistemandosi a Corfù. Anche la commovente scena della partenza da Parga descritta da Foscolo in chiusura del suo articolo era denunciata come tutta una falsità.¹⁵ E qui l’anonimo scrittore aveva ragione perché fu lo stesso Foscolo ad ammettere la propria eccessiva credulità nella *Lettera Apologetica*, quando ammise di essersi fidato troppo delle notizie che gli erano state fornite dal Colonnello Charles de Bosset.¹⁶ Le accuse contro Foscolo continuarono anche negli anni successivi. Il 5 maggio 1822 venne pubblicata una lettera dal giornale Tory *John Bull*; questa lettera anonima proveniva da Corfù e individuava in Ugo Foscolo un braccio destro di Capodistria che, secondo l’anonimo scrittore, stava architettando un piano per tenere le Isole Ionie per sé come possedimento privato. La questione di Parga era considerata solo un mezzo per fare

¹⁴ “When Sir Charles Monck opened that furious battery in the House of Commons, which had been charged and pointed for him by a foreigner resident in London, or, as it is more delicately expressed below, by ‘a person who was not a British subject’, the name of Parga vibrated for the first time perhaps on the ears of the greater part of the members of that august assembly” (*Quarterly Review*, no. XXIII, maggio-luglio 1820, p. 112).

¹⁵ Per l’analisi di questo episodio si veda più avanti, pp.82-88.

¹⁶ De Bosset aveva pubblicato nel 1819 il libro *Proceedings in Parga the Ionian Islands: With a Series of Correspondence and Other Justificatory Documents*; per i dettagli, si veda più avanti in questo capitolo, pp. 42-43.

un po' di chiasso e per oscurare la verità su Capodistria e i suoi collaboratori in tutta Europa che, servendosi della stampa, avevano manipolato l'opinione pubblica contro la Gran Bretagna.¹⁷

Queste parole ovviamente mettevano Foscolo in grande difficoltà considerando la sua amicizia con Capodistria e lo facevano passare per anti-britannico agli occhi del governo inglese. Fu la paura della minaccia di espulsione dal territorio inglese per attività politica sovversiva uno dei motivi principali che lo indussero a ritirare la pubblicazione del suo libro su Parga, un ampliamento dell'articolo "Parga," che intanto stava già scrivendo. Foscolo avrebbe dato notizia della stesura della sua opera su Parga solo nell'aprile 1820 in una lettera a Lord Russel;¹⁸ quello stesso anno l'editore Murray ne annunciò l'uscita nel suo catalogo, dove, con data "June 1820" figurava "*Narrative of Events Illustrating the Vicissitudes and the Cession of Parga. Supported by a Series of Authentic Documents. By Ugo Foscolo 8vo*" (cit. in Martinetti 1). In effetti, il libro doveva essere quasi finito, perché Foscolo poteva scrivere a Gino Capponi già verso la fine di maggio di quello stesso anno:

Poco, anzi nulla, ho fatto dacché tu se' partito della storia di Parga per la quale più di un traduttore mi ha fatto strabiliare; e poi? Quand'era bella e pronta, Murray m'annoiò

¹⁷ "In the Ionian Islands [...] the Radicals were introduced by the business of Parga, on which they raised a cry, with as little real foundation as that now sent forth about the oppression of the Ionians. It has been a very galling thing personally to Count Capo d'Istria that these islands did not fall to Russia; for he had got up a very pretty plan for himself and his family [...] The chief engine at works is the Press which has been seized in a remarkable degree by twenty or thirty individuals stationed all over Europe and well-paid to do the business of Count Capo d'Istria in vilifying everything that passes here, and at the same time to publish other matters which he thinks necessary for the furthering of the general affairs of the Russian Government. In London, in particular, there are three emissaries of this sort, at the head of which is Hugo Foscolo, a Zantiot by birth; and the other two are also Zantiots" (*John Bull* 5 maggio 1822). In italiano, "Nelle Isole Ionie [...] i Radicali presero piede a seguito della questione di Parga che diede loro occasione di fare molto chiasso con ben poco fondamento, così come ora fanno chiasso con altrettanto poco fondamento riguardo all'oppressione delle Isole Ionie. È stata davvero una gran disgrazia personalmente per il Conte Capo d'Istria che queste isole non siano cadute in mano alla Russia; e infatti egli aveva architettato un piano coi fiocchi per tenerle per sé e per la sua famiglia come una sorta di possedimento privato [...] Lo strumento principale di cui egli si è servito è la stampa, che è stata influenzata in misura notevole da venti o trenta individui collocati in ogni parte d'Europa e profumatamente pagati per servire gli interessi del Conte Capo d'Istria, per denigrare tutto quello che succede qui e allo stesso tempo per pubblicare tutto quanto gli sembri possa giovare agli affari del governo russo. A Londra, in particolare, ci sono tre emissari di questo genere, alla testa dei quali è Hugo Foscolo, nativo di Zante; pure di Zante sono gli altri due" (cit. in Vincent 107).

¹⁸ Lettera del 27 aprile 1820, in *EN, Epistolario*, XXI.VIII, p. 178.

si *se*, di *ma*, di *forse*, di *rispetti* e *paure*. E il nodo fu poi distrigato a' discorsi; ed era, che il Governo faceva scrivere una diatriba contro l'*Edinburgh Review*, e contro me e contro tutti i protettori degli sventurati Pargioti; e la diatriba fu inserita nel *Quarterly Review*. Ma è sì virulenta, e perfida, e iniqua, che Murray n'ha vergogna; e per levarsi di dosso la complicità della diatriba mi si profferisce prontissimo a pubblicare la Storia. E l'indugiare mi tornerà utile, perch'io posso così ribattere i colpi ora che hanno scaricata la loro artiglieria. (*EN, Epistolario*, XXI.VIII, p. 16)

Eppure passarono i mesi, anzi gli anni, e il libro non fu mai stampato, se non poche copie, “cinque o sei copie” come scrive l'autore stesso nella *Lettera Apologetica* (122),¹⁹ da distribuire ad alcuni amici: una copia andò a Lord Aberdeen e una a Lord John Russel, a cui il libro era dedicato. In Italia, Gino Capponi venne omaggiato di una copia, e infine all'amico Santorre di Santarosa Foscolo donò copia del libro prima che egli si imbarcasse per la Grecia, dove partecipò a varie battaglie, finché non cadde l'8 maggio 1825 a Sfacteria, di fronte a Navarrino.²⁰ Non si hanno notizie delle altre copie.

Prima e dopo il libro su Parga: le ragioni di Foscolo

Foscolo meditò a lungo sull'opportunità o meno di procedere con il suo libro inglese, ma alla fine decise di mettere da parte il progetto, come si legge in una lettera a Brown del 25 novembre

¹⁹ Edizione di riferimento a cura di Giuseppe Nicoletti, Einaudi, 1978.

²⁰ La copia di Santorre di Santarosa fu successivamente donata dai suoi eredi a Benedetto Croce ed è oggi conservata nella biblioteca personale di Benedetto Croce a Napoli. La copia di Santarosa è in tutto identica alla copia oggi conservata nella Biblioteca Labronica (Livorno): entrambe hanno 208 pagine di testo e 48 di documenti raccolte nell'Appendix. La copia appartenente a Gino Capponi fu acquistata nel 1959 dalla Harvard College Library (Cambridge, MA); questo esemplare è tipograficamente identico agli altri due ma manca dell'ultimo foglio (pp. 193-208), sostituito invece da 16 pagine manoscritte riproducenti esattamente il foglio mancante. Quest'ultima copia però è corredata di due fogli in più nell'Appendix (pp. XLIX-LXXX) che completano i documenti del secondo libro e danno parte di quelli del terzo; inoltre questa copia presenta l'inizio di una seconda “Appendix to the third book” in un foglio con numerazione araba. Cfr. Giovanni Gambarin, Introduzione, *EN, Prose politiche e apologetiche*, XIII.I, pp. LXIX-LXX.

1822: “Quanto tempo vi ho perduto! Quattro anni e sette mesi di scribacchiatura incessante, e senza far cosa che meriti che se ne parli” (*EN, Epistolario*, XXII.IX, p. 130). Le cause della soppressione del libro sono state già largamente studiate dalla critica foscoliana, che ha identificato i motivi personali, politici e ideologici che indussero lo scrittore ad abbandonare il progetto.²¹ Inoltre, fu lo stesso Foscolo a fornire alcune indicazioni sul perché della sua decisione nelle lettere scritte ad amici e colleghi in quegli anni, in particolare nella *Lettera Apologetica*, in cui, tra le altre cose, il poeta tenta di giustificare le sue scelte intellettuali e politiche sulla questione di Parga.²² È utile menzionare qui brevemente i motivi della soppressione del libro che appaiono nella *Lettera apologetica*. Tra questi, uno dei principali era certamente il timore essere espulso dalla Gran Bretagna, di vedere applicato cioè contro la sua persona, e anche contro gli amici che gli avevano fornito i documenti, l’*Alien Bill*, una legge approvata nel 1793 dal Parlamento britannico per regolare la forte immigrazione nel paese di rifugiati europei in cerca di asilo;²³ così scriveva Foscolo a Sigismondo Trechi in una lettera del 2 maggio 1821: “A lui [Brown] ho dato alcuni, anzi quasi tutti i fogli stampati fino ad ora della storia di Parga. [...] Il libraio teme ora di pubblicarla, e gli amici miei me ne sconsigliano perché ora più che mai temono l’*Alien Bill*, e ora dove andrei?”

²¹ Gli studi più approfonditi sono di Benedetto Croce, “Il libro inglese di Foscolo sulla cessione di Parga alla Turchia;” G. A. Martinetti, “Perché il Foscolo sopprime il libro su Parga;” Giovanni Gambarin, Introduzione. *EN, Prose politiche e apologetiche*, XIII.I, pp. LVIII-LXI; Andrea Manganaro, “Foscolo tra Inghilterra e Ionio: i vinti di Parga.” Documento importante è anche la lettera dello stesso Foscolo all’editore Murray del 20 agosto 1822.

²² La *Lettera apologetica* fu stesa nel 1825 ma pubblicata postuma, nel 1844, a Lugano, nel volume *Scritti politici inediti* curato da Giuseppe Mazzini. Mazzini aveva trovato la *Lettera Apologetica* presso l’editore Pickering, che aveva commissionato a Foscolo un’edizione critica della *Divina commedia*, la cui premessa doveva essere proprio lo scritto recuperato da Mazzini. In questo documento, Foscolo ripercorre e spiega le scelte politiche e intellettuali che aveva preso nel corso degli anni: dai primi anni di attività fino alle dure esperienze degli ultimi tempi, tra cui principalmente l’esilio. Le vicende personali sono sempre connesse alla storia, a quegli avvenimenti cioè che in un certo senso avevano condizionato e determinato la vita del poeta per i loro risvolti politici, ideologici e anche emotivi: la sconfitta di Napoleone e la caduta del regno d’Italia, i tumulti milanesi dell’aprile 1814, l’arrivo degli austriaci a Milano, la drammatica scelta dell’esilio.

²³ Foscolo era particolarmente preoccupato per le sorti dell’amico Capodistria, che gli aveva fornito una buona parte della documentazione sulla cessione della città di Parga. Nella lettera del 4 marzo 1824 a Lord Aberdeen Foscolo dice di non voler compromettere le sorti di altre persone – Capodistria appunto, che più di ogni altro gli aveva fornito informazioni compromettenti su Parga. Temendo per le sorti dell’amico, Foscolo decise di spogliare le poche copie che regalò agli amici proprio delle carte procurategli da Capodistria (*EN, Epistolario*, XXII, pp. 356-60).

(*EN, Epistolario*, XXI.VIII, p. 276). E nella *Lettera apologetica* scriveva della sua rinuncia definitiva a continuare il libro:

il lavoro era presso al termine, quando le rivoluzioni improvvisi degli Spagnoli e degli italiani provocarono la Santa Alleanza ad ampliare con tirannide più violenta l'applicazione di tutto il suo dogma; e mi strinse a sopprimere il libro. Assai de' fatti secreti e de' documenti autentici m'erano stati affidati anni addietro, talor conversando meco, e talor in copie, se mai potessero giovarmi, quando che fosse, alla storia del secolo; e alcuni degli amici miei erano stati attori o spettatori prossimi di faccende militari e politiche di varie nazioni. [...] Quindi allo scoppio di nuove rivoluzioni, io temendo non tutti o taluni, o fors'altri, cadessero sotto sospetto d'avermi partecipato que' documenti, la stolta ferocia dei Santi Alleati m'indusse a sopprimere il libro. (123)

Foscolo si riferisce qui alle rivoluzioni spagnola e napoletana del 1820, che avevano impensierito i Santi Alleati e la Gran Bretagna in particolare. Inoltre Foscolo era rimasto deluso dalla scarsa convinzione con cui i Whig sostennero la questione di Parga in Parlamento, cosa che rafforzò il suo scetticismo sulle possibilità di redenzione della Grecia – altro motivo che lo indusse a rinunciare alla stesura del libro. Infine, tra le varie battute della disputa causata dal suo articolo “Parga,” ce ne furono alcune che osservavano l'esagerazione di alcune notizie sui pargioti (la già citata recensione apparsa sul *Quarterly Review* nel maggio 1820), osservazioni che Foscolo dovette in parte condividere quando abbandonò il progetto del libro. Difatti, nelle pagine finali della *Lettera apologetica* Foscolo raccontava di aver appreso alcune informazioni sulla storia di Parga da un resoconto del Colonnello De Bosset pubblicato la prima volta a Londra nel 1819;²⁴ in questo

²⁴ Charles Philip De Bosset, *Proceedings in Parga and the Ionian Islands, With a Series of Correspondence and Other Justificatory Documents*. By Lieut. Colonel C.P. De Bosset. – London, 1819-1822.

documento, De Bosset “scrivendo per que’ di Parga, immiseriva o sparpagliava il vero senza avvedersene” (*Lettera* 141). Poi continua Foscolo, “io non mi aiutai delle notizie ch’ei mi recava, né mi fidai se non un’unica volta [...] e fu quando ei credendo assai troppo all’altrui veracità m’affermò per innegabili le circostanze delle sepolture aperte da que’ di Parga, a portarsi a casa le ossa de’ loro padri, sì che i barbari non potessero calpestarle” (141). Avendo riscontrato egli stesso l’esagerazione con cui De Bosset riportava quella notizia, l’autore chiude la questione riportando invece la veridicità dei fatti: “Bensì, se il volumetto intorno al nuovo diritto delle genti non fosse stato abolito, mi sarei disdetto, citando testimoni oculari, da’ quali riseppi come pochissimi, e senza concerto o solennità, si ridussero chi a ardere chi a portarsi nell’esilio alcune reliquie de’ loro padri, o de’ figli” (142).

Oltre a queste ragioni, un’altra di natura ideologica e concettuale ostacolava la scrittura del libro su Parga e ne impediva un’argomentazione coerente. Foscolo arrivò ad una sorta di aporia, un nodo, un punto morto del suo ragionamento che non riusciva a superare. Si rese conto, infatti, che l’assunto iniziale per cui aveva deciso di scrivere la storia di Parga, cioè l’appello al diritto delle genti ad autodeterminarsi – non solo in Grecia – veniva a cadere nel III libro quando, trattando la storia di tale diritto, egli stesso lo valutò come “affetto da storica contingenza” (Croce 30): dunque, non un principio universalmente valido ma soggetto ai mutamenti della storia. Nelle prime pagine di *Narrazione dei casi e della cessione di Parga* Foscolo aveva sottolineato l’importanza di dover esaminare un episodio apparentemente marginale della storia europea come la cessione di Parga, “dacché esso implica il principio del diritto delle genti, adottato dal consenso universale dell’umanità come il solo argine contro l’abuso della forza, la sola sicurtà per gl’intervalli di riposo fra le guerre e le usurpazioni, in che il mondo sembra destinato a travagliarsi perpetuamente” (*Narrazione* 429). Ma già in queste pagine introduttive egli accennava al fatto che tale norma non è una legge morale assoluta, ma soggetta al diritto del più forte: “Ma i vincitori,” scriveva,

“inchinevoli pur sempre a far servire i princìpi al proprio immediato interesse, hanno, di tempo in tempo, introdotto nell’esercizio di codesto diritto alterazioni che rimangono soltanto finché altre guerre, altre usurpazioni, altri vincitori ed altri interessi possano aver dettato l’applicazione di una norma diversa” (*Narrazione* 429).

Fu Benedetto Croce a identificare per primo questa aporia concettuale, che finiva per dimostrare la storica contingenza di quel diritto, degenerato col tempo a strumento di potere. In questo contesto quindi, la cessione di Parga veniva a trovarsi pienamente in accordo con la propria contingenza storica che ammetteva come regola l’interferenza dei governi stranieri all’interno della politica e della vita sociale di altri stati. Il Congresso di Vienna, infatti, aveva appunto sancito che, alla luce dei recenti sconvolgimenti storici, era dovere delle potenze Alleate ristabilire l’ordine in Europa e farsi garante del mantenimento del nuovo assetto geopolitico. Ma, con “il proponimento precipuo di assicurare la tranquillità di Europa” (*Narrazione* 518), le potenze europee avevano violato i principi riconosciuti dal diritto delle genti, a causa “dell’angustia della mente di certi plenipotenziari, della notoria immoralità di altri, e della sollecitudine che ciascuno pose a beneficio de’ suoi momentanei interessi, senza curarsi del bene generale, e delle inevitabili conseguenze delle negoziazioni ingiuste” (*Narrazione* 518-19). Nel “Frammento sulla politica inglese” Foscolo aveva già notato che per tre anni, sia coloro che criticavano le decisioni politiche inglesi riguardanti Parga sia coloro che le appoggiavano sostenevano la loro posizione appellandosi ugualmente al diritto delle genti – “des mêmes principes du droit des gens” (“gli stessi principi del diritto delle genti”; 171) –, un segno questo che tale diritto veniva facilmente piegato all’utilità di chi in quel momento prendeva la parola.²⁵ Per questo motivo, la questione di Parga rimaneva praticamente senza nessun responsabile e nessun colpevole legittimamente identificabile e Foscolo dovette infine riconoscere

²⁵ Il “Frammento sulla politica inglese” fa parte di “Frammenti sulla storia di Parga,” *Scritti vari inediti*, edito da Francesco Viglione, pp. 164-76.

che il diritto delle genti non poteva essere un principio superiore e morale, ma che si trattava invece di un principio di utilità conforme alla contingenza storica. Il suo libro dunque falliva nel condannare politicamente l'accaduto, che invece poteva trovare riscatto solo nella "possente oratoria che portava alla luce il sentimento dell'offesa all'umanità" (Croce 31). Erano quindi l'utilità, la forza e l'interesse dei vincitori che potevano essere assurti a principi superiori e universalmente validi, principi che determinano cioè l'agire politico in tutte le epoche, per cui così conclude Croce il suo articolo sul libro inglese di Foscolo:

nonostante gli entusiasmi e la fede per gli ordinamenti liberali, e la prudenza degli esperti uomini di stato, che procurarono all'Ottocento lunghi periodi di pace e suggerirono l'illusione che la ferocia delle guerre di conquista non si sarebbe mai più rinnovata, le forze che annidavano e si accrescevano e urgevano nel fondo dell'umanità, prorompendo infine all'aperto, hanno stremato sotto i nostri occhi a pallidi ricordi di un recente passato l'indipendenza degli stati, l'equilibrio europeo, la libertà degli istituti e del costume, ne' quali non c'è stata norma dell'antiquato diritto internazionale che non abbia sofferto spietata violazione e una sorta di scherno. (31)

Pur condividendo l'analisi di Benedetto Croce sulla motivazione forse più importante della soppressione del libro su Parga, non si può fare a meno di notare che a queste stesse conclusioni che gli impedivano di chiudere organicamente il suo libro, alla contraddizione cioè tra il principio dichiarato come "l'argine della forza" (il diritto delle genti) e la consapevolezza che quella stessa forza e gli interessi dei singoli stati determinano nella storia l'agire politico, Foscolo era già arrivato circa dieci anni prima, quando aveva scritto il trattato "Sull'origine e i limiti della giustizia."²⁶ Qui

²⁶ L'orazione fu pronunciata presumibilmente dopo il 6 giugno 1809, quando il governo francese, che sospettava del poeta e delle sue opere, aveva abolito la sua cattedra di Eloquenza presso l'Università di Pavia.

il poeta dichiarava: “Se il diritto delle genti stesse nelle leggi dell’universo sarebbe infrangibile, i politici scriverebbero meno e i popoli non si guerreggerebbero mai; ma le leggi dell’universo vogliono che si faccia quello che si fa” (*EN, Lezioni e articoli di critica*, VII, p. 179); inoltre, definiva tutto il genere umano come “guerriero ed usurpatore” (168) e identificava i limiti della giustizia, la quale “sta nelle società particolari de’ popoli, ma non nella società universale del genere umano” (169). Analogamente all’aporia a cui era giunto secondo i critici nel libro su Parga, la conclusione del trattato sulla giustizia è che questa deriva dalla forza e che “non vi può essere mai equità certa, se non quella che nasce dalla concordia degli interessi, del timore, della forza e della ragione di stato (178). Sembra chiaro a Foscolo, già nel 1809, che il diritto delle genti quindi sia un concetto ideale, non universalmente applicabile, usato di volta in volta dal più forte come legge a sostenere il proprio agire politico.

Se da un lato la critica si è interrogata sulle cause della soppressione della pubblicazione del libro inglese, manca invece un esame critico del motivo per cui Foscolo decise di scrivere quel libro pur sapendone già la conclusione, o meglio l’impossibilità di raggiungerne una. In altre parole, come mai Foscolo decise di scrivere un libro sulla questione di Parga avendo come scopo dichiarato quello di dimostrare che le recenti decisioni politiche violavano il diritto delle genti, avendo già constatato che tale principio non era affatto una legge valida universalmente e storicamente? Leggendo l’ultimo paragrafo dell’analisi foscoliana sui limiti della giustizia si può rilevare una sorta di sofferta accettazione della brutalità della storia e delle dinamiche sociali, che gli fa cogliere un senso nelle contraddizioni, nelle incoerenze e nelle ingiustizie delle cose umane:

io dunque nella guerra del genere umano trovo pace; nell’ingiustizia generale trovo leggi; nella diversità delle passioni provo più spesso l’ardore delle meno infelici; ne’ dolori e ne’ vizi indispensabili alla vita, vedo sempre un compenso di virtù e di piaceri; e nell’assoluta ignoranza di me medesimo, e nella contraddizione di tutte le cose e di

tutti, la natura mi concede sovente la lezione della disgrazia, e l'esperienza d'innumerabili fatti perpetui e costanti, sui quali, benché io non veda le cause, posso almeno fondare l'opinione che mi sembra più atta a diradare l'oscurità della vita dell'uomo. (185)

Questa arrendevole prospettiva sparisce invece nel libro su Parga e Foscolo non riuscì a trovare una chiusa coerente alla sua invettiva politica contro l'imperialismo delle potenze restauratrici. Bisogna considerare intanto le mutate condizioni storiche. Al tempo della cessione di Parga Foscolo era già arrivato a Londra e l'Europa era nel pieno della Restaurazione; alla delusione storica per il fallimento post-napoleonico, si accompagnava adesso l'indignazione per le decisioni che seguirono i negoziati del Congresso di Vienna tra il 1814 e il 1815, dove i rappresentanti delle potenze vincitrici ridisegnarono la carta geopolitica dell'Europa post-napoleonica. Nel farlo, essi si attennero a quattro principi fondamentali: il principio di restaurazione, il principio di legittimità, quello di equilibrio e quello di intervento. I primi due principi, tuttavia, godettero di una considerazione assai inferiore rispetto a quelli di equilibrio e di intervento. In questo processo di ridefinizione geopolitica, il diritto delle genti ad autodeterminarsi venne assolutamente ignorato, quello stesso principio cioè che da un lato era stato sostenuto dalle potenze alleate europee per contrastare l'espansione dell'impero napoleonico e che dall'altro aveva anche alimentato quel sentimento nazionale diffusosi in Europa già durante l'era napoleonica – sentimento che di lì a pochi anni avrebbe provocato i moti rivoluzionari in tutta Europa. Ignorando tali sentimenti nazionali e volendo forzare una visione della politica e dello stato nazionale ormai superate da un'opinione pubblica già infiammata da un trascinate impeto rivoluzionario, i sovrani delle grandi potenze d'Europa riuniti in Congresso a Vienna tralasciarono di considerare che di lì a poco quel pathos si sarebbe trasferito dal piano puramente emotivo a quello politico, per cui “la nazione [avrebbe cessato] di essere unicamente *sentimento* per diventare *volontà*” (Chabod 51). Questa

sarebbe, spiega lo storico Federico Chabod, la grande novità dell'idea di nazione del secolo XIX, cioè “la tendenza a convertire il riconoscimento, teorico, della esistenza della nazione con proprie caratteristiche inconfondibili, nella organizzazione pratica di uno ‘stato nazionale’” (7-8): “all’atto conoscitivo dell’esistenza della nazione si sostitu[i], o meglio si un[i] un atto di volontà prima assente” (44), il principio di volontà ad autodeterminarsi, appunto.

L’invettiva politica che si era prefissato Foscolo come obiettivo del libro su Parga nasceva proprio da questo forte sentimento nazionale, ma naufragava nell’ideologia imperialista dominante in quel periodo storico e nella sua razionale diplomazia. Poiché, da un punto di vista prettamente politico e teorico, il progetto letterario di Foscolo non poteva trovare giustificazione (e conclusione), cioè la teoria assoluta del diritto delle genti non si poteva razionalmente sostenere, l’autore si rivolse alla letteratura – all’atto di scrivere – come mezzo di propaganda ideologica per denunciare non i fatti di Parga in sé, ma il carattere immorale e disonorevole della Restaurazione attraverso un episodio storico contemporaneo della violazione del diritto delle genti. Foscolo volle dare voce scritta ai parganioti in modo tale da inserire la loro personale vicenda nella grande storia e fare del suo libro inglese una sorta di opera vaticinante i destini dell’Europa, o meglio di quelle nazioni che, come la Grecia, resistevano alla violenza della storia per affermare l’indipendenza nazionale, tra cui, ovviamente l’Italia, l’altra patria di Foscolo. L’atto della scrittura si fa così “mezzo che rende testimonianza della storia, che interpreta e esalta il presente e risarcisce i singoli per la sconfitta politica e personale” (Tatti 4). Non solo, da sempre Foscolo sosteneva il ruolo pedagogico della letteratura, la quale, in questo caso, doveva servire da monito per le generazioni presenti e future sulle possibili ripercussioni non solo della politica spietata della Restaurazione, ma anche in generale dell’applicazione arbitraria del diritto delle genti da parte del più forte. E qui starebbe, secondo me, il vero assunto del libro inglese di Foscolo: la sua previsione – o profezia,

per usare un termine caro alla critica foscoliana²⁷ – che “rimutato ormai quel diritto, funestamente doveva operare di necessità ai di nostri e per l’avvenire” (*Lettera* 123).

Secondo questa prospettiva, il libro di Parga potrebbe assumere quindi una sorta di funzione profetica sui destini riservati alle nazioni piccole e ai popoli deboli, nonché fungere da monito per le future generazioni. La funzione pedagogica della scrittura, del resto, è motivo ricorrente nella produzione letteraria foscoliana. Si consideri, per esempio, il capolavoro di Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cui l’autore aveva rimesso mano proprio nei primi anni dell’esilio londinese. Nel testo dell’*Ortis*, Foscolo ribadisce in più occasioni la necessità di scrivere ciò di cui si è stati testimoni, di mettere per iscritto ciò che si è visto, con l’intenzione di conferire al racconto scritto, alla narrazione degli eventi, una sorta di funzione profetica e politica che serva da monito alle generazioni future. Nell’*Ortis* si trova riferimento all’urgenza della scrittura almeno in tre occasioni: nell’epistola del 4 dicembre 1798 da Milano quando Jacopo scrive:

Io odo la mia patria che grida: scrivi ciò che vedesti. Manderò la mia voce dalle rovine, e ti detterò la mia storia. Piangeranno i secoli la mia solitudine; e le genti s’ammaestreranno nelle mie disavventure [...] E tu lo sai, Lorenzo, avrei il coraggio di scrivere, ma l’ingegno va morendo e le mie forze, e vedo che fra pochi mesi avrò finito il mio pellegrinaggio; (*EN, Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, IV, p. 244)

e più avanti, Jacopo esorta alla scrittura i suoi contemporanei:

Ma voi, pochi sublimi animi che solitari o perseguitati su le antiche sciagure della nostra patria fremete, se i cieli vi contendono di lottare contro la forza, perché almeno non raccontate alla prosperità i vostri mali? [...] Se avete le braccia in catene, perché inceppate da voi stessi anche il vostro intelletto, in cui né i tiranni né la fortuna, arbitri

²⁷ Si vedano Mario Fubini, *Ugo Foscolo*; Elena Niccoli, “Il vate e l’esilio: poesia e profezia in Ugo Foscolo;” Maria Antonietta Terzoli, *Foscolo*.

d'ogni cosa, possono essere arbitri mai? Scrivete. [...] Scrivete a quei che verranno, e che soli saranno degni d'udirvi e forti da vendicarvi. Perseguitate con la verità i vostri persecutori. Giudicherete l'Europa vivente, e la vostra sentenza illuminerà le genti avvenire. (IV, p. 244)

Ad accogliere questi inviti di Jacopo alla narrazione della storia della patria sarà, nel libro, Lorenzo Alderani, che si rivolge al lettore con queste parole: “Però non ti dico, o Lettore, se non ciò che ch'io vidi, o ciò che mi fu da chi il vide narrato” (IV, p. 273). Nella realtà, invece, è l'autore stesso a raccogliere l'invito del suo personaggio e alter ego letterario, mettendo per iscritto una narrazione degli eventi di Parga, corredandola di documenti autentici di chi, di quegli episodi, era stato con lui testimone.

Ma andando ancora indietro nella produzione di Foscolo, a partire dall'orazione inaugurale “Dell'origine e dell'ufficio della letteratura” (1809), si trova un'esortazione agli studenti a rivolgersi alla letteratura e un invito alla parola scritta come strumento per mantenere vivo lo spirito umano: “Io vi esorto alle storie [...] Né le barbarie de' Goti, né le animosità provinciali, né le devastazioni di tanti eserciti, né le folgori dei teologi, né gli studi usurpati da' monaci, spensero in quest'aure quel fuoco immortale” (*EN, Lezioni e articoli di critica*, II, pp. 33-37), fino alle opere degli anni dell'esilio, il libro su Parga appunto.

Precedenti letterari: *Trattato sullo stato politico delle Isole Ionie* e “An Account of the Revolution of Naples during the Years 1798, 99”

L'impegno letterario e politico di Foscolo a favore di Parga trova comunque dei precedenti nelle idee politiche espresse alcuni anni prima nell'articolo sulla repubblica napoletana e negli *Scritti sulle Isole Ionie*, in particolare nel trattato “Sullo stato politico delle Isole Ionie” del 1817, in cui analizza le riforme possibilmente applicabili alla costituzione delle Isole Ionie. In

quest'ultimo documento Foscolo aveva osservato infatti che il potere e l'indipendenza di una nazione sono interdipendenti e, nel caso delle Isole Ionie, essendo esse uno stato piccolo e militarmente debole, erano costrette ad affidarsi alla protezione militare di una potenza straniera e ad accettare quindi il suo controllo politico. Anche se, in generale, era convinto quindi che una nazione non potesse assicurarsi l'indipendenza politica senza una adeguata forza militare a proteggerla, allo stesso tempo però, in questo trattato, egli introduce un nuovo fattore nell'equazione potere/indipendenza, e cioè quel sentimento di nazione, l'amore per la libertà e l'indipendenza che si era diffuso come fenomeno di massa nel corso degli ultimi decenni dal 1792 in poi e che, come si è detto prima, il Congresso di Vienna aveva ignorato. I sentimenti, le decisioni e le inclinazioni politiche dell'opinione pubblica erano diventati, secondo Foscolo, fattori determinanti nelle dinamiche storico-politiche contemporanee. Nel trattato sopramenzionato l'autore aveva incitato gli abitanti delle Isole Ionie affinché usassero a proprio vantaggio la stampa britannica, l'unica che potesse definirsi libera nell'età della Restaurazione, per dare voce alle proprie rivendicazioni politiche e sperava che così la questione delle Isole Ionie potesse provocare un'onda di supporto nell'opinione pubblica europea, la quale si sarebbe a sua volta incaricata di salvaguardare gli interessi della piccola federazione statale. Spiega Eugenio Biagini che

gli abitanti delle Isole Ionie, sebbene non idonei a costruire la propria forza, avrebbero dovuto almeno porre dei limiti alla propria debolezza promovendo *un processo di istruzione pubblica* (corsivo mio) che favorisse l'unità nazionale. Essi dovevano tenere a mente ciò che Foscolo chiamava 'la regola che non ha eccezioni': l'indipendenza non

deve e non può essere ricevuta come se fosse un regalo; piuttosto essa può essere raggiunta unendo le forze di tutti gli individui che desiderano una nazione. (39)²⁸

Parola chiave qui è “processo di istruzione pubblica,” che ribadisce quel concetto di funzione pedagogica della parola scritta e, in questo caso specifico, pubblicata, già evidenziato per gli scritti su Parga; una parola scritta che, avendo il potere di forgiare l’opinione pubblica diveniva fattore politico determinante dei processi di costituzione nazionale.

Da questo punto di vista, Foscolo fu un precursore nel valutare l’importanza e il peso politico che poteva assumere l’opinione pubblica: “egli riconobbe in essa,” sostiene Biagini, “una forza che non solo poteva dare inizio al processo di riedificazione delle libertà perdute in quei paesi che si trovavano sotto la dominazione straniera, ma era anche in grado di preservare lo stato di libertà nei paesi indipendenti, come la Gran Bretagna” (41).²⁹

L’altro documento che ideologicamente prepara Foscolo alla stesura del libro su Parga è l’articolo sulla rivoluzione napoletana del 1798-1799 dal titolo “An Account of the Revolution of Naples during the Years 1798, 1799,” apparso sul *New Monthly Magazine* nel numero di febbraio del 1821,³⁰ ma già elaborato più o meno negli stessi anni dell’articolo “Parga.”³¹ Questo articolo

²⁸ “The Ionians, although unable to build up their strength, should at least limit their weakness by encouraging public education, and thereby foster national unity. They should bear in mind what Foscolo describes as a ‘rule without exception’: ‘independence must not and cannot be received as a gift; rather it can be acquired by the determinate universal will of a nation, and with the mustering of the united forces of all individuals.’”

²⁹ “Foscolo saw public opinion as the only force which could start the process of restoration of lost liberties in countries which were under foreign domination. Moreover, the same force preserved the constitution in free countries, such as Britain.” Interessante notare qui che, nonostante le decantate lodi alla libertà di stampa inglese, Foscolo sopprime la pubblicazione del libro su Parga proprio per la paura delle possibili ritorsioni del governo britannico.

³⁰ Ora in *EN, Prose politiche e apologetiche*, XIII.II, pp. 3-45.

³¹ Foscolo si era già occupato dell’argomento anni prima, già nel 1800 quando iniziò a scrivere i *Commentarii della Storia di Napoli*, di cui rimane solo il secondo libro. Molti anni dopo, durante l’esilio inglese e dopo le sommosse napoletane, tornò ad occuparsene nell’*Account* del 1821. Le sue fonti privilegiate restarono comunque il *Saggio sulla rivoluzione di Napoli* di Vincenzo Cuoco e l’articolo “Rapporto al cittadino Carnot” di Vincenzo Lomonaco, un patriota napoletano che Foscolo aveva conosciuto a Milano. Per i frammenti di Foscolo si veda “Commentarii della Storia di Napoli,” in *EN, Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, VI, pp. 173-92; *An Account of the Revolution of Naples during the Years 1798, 1799* (trad. it. *La Rivoluzione di Napoli negli anni 1798, 99*), in *EN, Prose politiche e apologetiche*, XIII.II, pp. 3-78. Per la critica, si veda Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*; Antonia Marchianò, “Lomonaco: la repubblica napoletana del 1799 come laboratorio politico della libertà d’Italia.”

ha molto in comune con le idee politiche espresse a proposito della questione di Parga. In entrambi i casi, infatti, il tema centrale è una critica al diritto di intervento da parte di nazioni straniere più forti negli affari politici delle piccole nazioni. Nell'*Account* Foscolo sottolineava che la sconfitta della repubblica napoletana fu dovuta alla assoluta pretesa degli stati più potenti di voler interferire e cambiare gli assetti interni degli stati più deboli, una pretesa che si radicalizzò successivamente a Vienna, dove si affermò come legittimo il principio di intervento degli stati più potenti nella politica interna dei più deboli.³² Nell'*Account*, inoltre, l'autore mette in evidenza le origini di questa nefasta politica, che sarebbero da rintracciare nella Rivoluzione francese, nell'appello di quest'ultima a idee astratte e a principi universali che avevano di fatto giustificato, secondo Foscolo, le crociate democratiche delle nazioni europee volte a liberare dal dispotico dominio napoleonico le terre ad esso sottomesse. Spiega Eugenio Biagini che la Rivoluzione francese era stata un disastro per i piccoli stati in quanto non lasciava loro né alcuna possibilità di indipendenza né tantomeno lo spazio necessario per eventuali manovre politiche: "Parga, Napoli, Venezia, Malta – paesi neutrali invasi prima dai francesi e poi dagli Alleati – furono cinicamente sacrificati in una lotta per conquistare l'egemonia internazionale e ideologica. In ognuno di questi casi, le potenze occupanti non avevano nessun diritto di esercitare tale potere e la loro linea politica faceva affidamento solo sulla brutalità della loro forza" (45).³³ Foscolo si interrogava, dunque, già prima della cessione di Parga, sulla giustizia di tale sistema e aveva già raggiunto la conclusione che le tensioni e i disordini internazionali potevano essere se non evitati almeno mitigati qualora il principio e la prassi di intervenire e interferire politicamente negli affari interni delle nazioni più

³² Si veda Luigi Mascilli Migliorini, Postfazione. *Scritti sulla Repubblica napoletana del 1799*, pp. 106-07.

³³ "The French Revolution was a disaster for small states, which lost room for political maneuver and any chance of an autonomous life. Parga, Naples, Venice, Malta – neutral countries invaded first by the French and then by the Allies – had all been cynically sacrificed in this struggle for international and ideological hegemony. In each case, the invading power had no "rights" whatsoever, and their policy relied solely on the brutal force whereby it was implemented."

piccole da parte degli stati più potenti fossero stati abbandonati a favore invece del principio di autodeterminazione dei popoli.

Con questi due testi politici Foscolo anticipava le ragioni che lo porteranno a difendere la causa di Parga, sviluppava una sofisticata comprensione delle dinamiche politiche in atto e quelle idealmente da perseguire, e infine aveva maturato l'idea che l'opinione pubblica poteva essere il mezzo attraverso cui riconciliare le libertà individuali di ogni cittadino di una nazione con il bene comune a livello internazionale. È possibile rintracciare inoltre uno scetticismo verso idee politiche astratte, tra cui anche il diritto delle genti ad autodeterminarsi inteso come principio superiore e universale, a favore invece di una politica più concreta, che si identificava con l'interesse per la causa nazionale, con la partecipazione attiva ai movimenti per l'indipendenza e la libertà della nazione, un principio più importante di qualsiasi ideologia partitica. Con questo spirito Foscolo si mise a scrivere di Parga, vedendo in quell'episodio l'epitome della violenza del principio di intervento sancito dalla politica della Restaurazione e valutando lo stesso come esempio di solidarietà tra i popoli che lottano per il bene comune.

La questione d'Oriente: orientalismo, balcanismo e filellenismo nel libro inglese di Foscolo

Come si è cercato di dimostrare esaminando il dibattito nel Parlamento inglese e sui giornali intorno all'articolo di Foscolo, le faccende riguardanti la città di Parga sollevarono di fatto due questioni le cui ragioni venivano spesso considerate simultaneamente, se non anche fatte coincidere, tanto dall'opinione pubblica che dalle forze governative: una questione prettamente politica, che trovava le proprie argomentazioni nei trattati firmati, nelle convenzioni stipulate e, come si è visto, in una razionale interpretazione del diritto delle genti legata al momento storico; un'altra questione invece di stampo culturale, intellettuale e emotiva, che faceva leva su sentimenti di indignazione, sdegno e insieme di compassione e commiserazione per il destino riservato alla

città di Parga, nonché su concetti di identità nazionale, religiosa, culturale e, anche in questo caso, una interpretazione del diritto delle genti sulla base, però, della naturale condizione di ogni società politica di mantenersi indipendente. Analizzata da due punti di vista diversi, quello politico e quello culturale, la cessione di Parga faceva emergere uno dei nodi più problematici della Restaurazione: la riconciliazione tra l'ideale di nazione e la messa in pratica di tale principio o, in altre parole, lo scontro tra il progetto coloniale delle potenze nordeuropee e il progetto nazionale dei paesi del Mediterraneo. Come spiega Maurizio Isabella, questo scontro ideologico può essere letto come un “lampante conflitto tra il nazionalismo (la lotta per l'indipendenza con lo scopo principale di combattere il dispotismo) e il liberalismo autoritario (la creazione di istituzioni che garantiscono una migliore istruzione e libertà fondamentali, come quella di stampa, ma senza la concessione dei diritti politici)” (*Risorgimento in esilio* 108).

Da un lato, paesi come la Grecia e l'Italia stavano progressivamente maturando l'idea di ottenere il riconoscimento politico dell'indipendenza della propria nazione, dall'altro, le grandi potenze europee guardavano ai paesi del Mediterraneo come un'unica grande regione periferica dell'Occidente, arretrata e reticente alla modernità, incapace di autogovernarsi o anche solo ignara delle leggi che regolano uno stato. Per la sua posizione geografica, esattamente al centro di questa periferia immaginata, Parga diventava uno “spazio eterotopico” (Foucault) che consentiva un confronto tra queste due posizioni. L'idea di emancipazione e indipendenza mediterranea ebbe risonanza in tutta Europa tra i circoli intellettuali. Prima di tutto si delineò il problema di identificare geograficamente il Mediterraneo – dentro i confini europei? Fuori dai confini europei? Quali sono esattamente i confini europei? Coincidono essi con la storia della civilizzazione? Contro la mentalità imperialista delle grandi diplomazie nord-europee, il movimento filellenico culturale in generale vedeva nei paesi del Mediterraneo, quindi Grecia e Italia soprattutto, i simboli stessi dell'Europa, le matrici della civilizzazione e della cultura occidentale. Da questo punto di vista, il

movimento filellenico, in tutta Europa, si trasformò presto in una lotta del mondo civilizzato (Europa) contro il barbaro (Impero ottomano) e una sorta di crociata cristiana contro l'invasione musulmana. Inserito in questo contesto culturale, l'intervento di Foscolo a sostegno della causa di Parga mirava a situare la Grecia, e per estensione le regioni del Mediterraneo, al di qua dei confini della civiltà occidentale europea, per far in modo che essi vedessero finalmente riconosciuta la propria autorità politica, economica e culturale. La posizione da lui assunta fu un vero e proprio tentativo di resistere all'egemonia non solo politica ma anche culturale che le potenze nordeuropee perpetravano ai danni dei paesi del Mediterraneo.

Oltre alle ragioni politiche che spinsero Foscolo ad esporsi personalmente per appoggiare la causa dei pargiotti prima con l'articolo e poi con il progetto del libro inglese, ce n'erano quindi altre di natura più strettamente culturale. Accanto alla difesa del diritto delle genti e all'invettiva schiettamente politica di condanna delle pratiche imperialiste, Foscolo si appellava anche a ragioni culturali che trascendevano in verità il fatto storico in sé – la cessione di una piccola cittadina al nemico per mano di una potenza europea – e si inserivano nella cornice più ampia della cosiddetta questione d'Oriente, cioè quel delicato gioco di equilibri e di domini tra le potenze europee e il confinante Impero ottomano. In quest'ottica, accanto filellenismo, istanze orientaliste e balcaniste marcano il discrimine tra l'Occidente civilizzato e cristiano e l'Oriente barbarico e musulmano nel libro *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*. Per l'analisi dell'orientalismo e del balcanismo, rispettivamente Edward Said in *Orientalism* e Maria Todorova in *Imagining the Balkans* definiscono queste due correnti di pensiero come una maniera occidentale di dominare culturalmente l'altro. Said sostiene che l'orientalismo sia uno stile di pensiero occidentale che domina, ristrutturata e impone la propria autorità sull'Oriente; l'autore identifica una costellazione di false supposizioni che sono alla base dell'atteggiamento occidentale verso l'Oriente, e queste supposizioni sono manifestazione di un rapporto di potere dell'Occidente sull'Oriente; allo stesso

modo, Maria Todorova ritiene che il discorso sui Balcani sia una retorica con notevoli somiglianze con quella orientalista, ma comunque con differenze tali per cui è necessario parlare di balcanismo come categoria a sé.³⁴

La questione orientale aveva origini ben più lontane e coinvolgeva a sua volta questioni quali l'identità – come e dove si pongono i limiti di ciò che è occidentale e ciò che è orientale? – la religione, la tradizione storica e culturale, la lingua. Nel libro *Creating East and West*, l'autrice Nancy Bisaha sottolinea che “il mito dell'Oriente e Occidente intesi come poli opposti era stato introdotto secoli prima, dall'XI secolo circa, quando gli europei cominciarono a usare i termini “cristiano” e “infedele” per articolare un senso di separazione culturale” (2).³⁵ Nel corso dei secoli, con la formazione e la crescita dell'Impero ottomano, quel nemico di fede, l'infedele, era diventato agli occhi delle potenze occidentali anche un nemico politico. Poi, durante gli anni del Rinascimento, spiega sempre Bisaha, gli umanisti presero a dare forma a una forte identità europea occidentale e cominciarono a vedere i turchi non più solo come nemici nella politica e nella fede, ma anche come rivali nelle arti e nella letteratura. Anche se gli intellettuali rinascimentali rivelavano un certo fascino che l'Oriente esercitava su di loro proprio per la peculiarità di essere completamente altro da sé e quindi ignoto, oscuro e ancora tutto da esplorare, la visione fortemente eurocentrica con cui la letteratura e le arti del tempo dipingevano gli ottomani portò a categorizzare l'Oriente come inferiore, arretrato e barbaro (Bisaha 8-9). Questa concezione dell'altro sarà un'eredità che il Rinascimento trasmetterà alle generazioni future, infatti “gli umanisti rivoluzionarono la visione occidentale dell'islam, trasformando un vecchio nemico di fede in una

³⁴ I motivi che Todorova individua per considerare il balcanismo come una categoria distinta dall'orientalismo sono di natura geopolitica (i Balcani sono una regione a metà strada tra Occidente europeo e Vicino Oriente), di natura religiosa (la maggior parte della popolazione è cristiana) e di natura etnica (i Balcani sono abitati da sempre da molte etnie diverse).

³⁵ “The myth of the East and West as polar opposites was introduced more than 2000 years ago, and from about the 11th century, when Europeans used the term “Christian” and “Infidel” to articulate a sense of cultural division.”

minaccia politica e culturale alla crescente idea di ‘Europa’ [...] e così plasmarono la percezione occidentale delle altre culture” (Bisha 5-11).³⁶ Ora, questa prospettiva e questa visione dell’altro era un’eredità che l’Europa dell’Ottocento ancora si portava dietro – e ancora si porterà per i secoli a venire – anzi, proprio la letteratura scritta in questi anni accentuava sempre di più la divisione Est/Ovest intesa come opposizione tra barbarie e civiltà, tra islam e cristianesimo, promuovendo l’invenzione per l’immaginario collettivo europeo di una precisa raffigurazione dell’Oriente e della sua cultura. Come spiega Said in *Orientalism*, il discorso occidentale sull’Oriente è una esagerazione deliberatamente costruita e un’invenzione dell’alterità e dell’inferiorità dell’Oriente.

Al tempo della Restaurazione, per l’Europa Oriente significava innanzitutto Vicino Oriente, cioè Impero ottomano (Bisaha 5) e l’emblema della mentalità orientalista e della sua “esagerazione” (Said) nel dipingere l’Oriente era certamente la figura di Ali Pascià di Tepeleni, governatore per conto della Sublime Porta di Istanbul della regione di Giannina e della Grecia, alla cui autorità venne ceduta Parga nel 1819. Negli anni in cui accadde la cessione di Parga, Ali già incarnava tutti gli aspetti negativi che nell’immaginario collettivo occidentale erano legati all’Oriente: uomo spietato, violento e malvagio, pronto a fare strage di cristiani quando essi rappresentavano un ostacolo alle sue mire espansionistiche, il “tipico despota orientale” (Fleming 18), visto come “il paradigma della crudeltà e dell’avidità tipiche dei turchi, insomma la quintessenza della barbarie” (Fleming 3).³⁷ La sua lotta per il controllo sulle Isole Ionie portava Ali nell’orbita delle potenze europee occidentali: esse lo temevano e ne erano affascinate allo stesso tempo, vedevano in lui una possibile minaccia al loro potere, ma anche un alleato prezioso sia contro le mire espansionistiche della Russia verso il mare, sia contro lo stesso Impero ottomano,

³⁶ “Humanists revolutionized Western views of Islam, transforming an old enemy of the faith into a political and cultural threat to their growing sense of ‘Europe’;” “Just as humanists defined ‘Western civilization’ in terms still used today, they also shaped Western perception of other cultures.”

³⁷ “Ali was viewed as a paradigm of Turkish cruelty and rapacity, the quintessential of barbarism.”

dato che, era cosa risaputa, Ali mirava all'indipendenza da Costantinopoli e sperava che la Guerra di Indipendenza greca gli offrisse l'opportunità di occupare militarmente quei territori che già erano amministrati da lui e staccarsi così definitivamente dalla Porta.³⁸

La stampa occidentale era molto affascinata da ciò che avveniva nei territori governati da Ali. I giornali seguivano le sue battaglie per il possesso delle isole Ionie e la sua relazione con la Grecia e con la Porta. Il filellenismo culturale che si diffondeva in quegli anni garantì un alto numero di lettori ai giornali che parlavano di Ali, perché lo vedevano come l'oppressore delle radici culturali dell'Occidente (Fleming 29). Inoltre, fu fin troppo facile per la letteratura occidentale manipolare la figura di questo ambiguo personaggio, che finì per rappresentare l'essenza stessa dell'orientalismo ottocentesco occidentale. Secondo Fleming, lo sfondo dell'orientalismo letterario nutrito da Ali Pascià non fu il colonialismo e l'imperialismo occidentale, ma i viaggi, o meglio la letteratura di viaggio degli europei che si recavano in Grecia – e quindi nelle terre amministrate da Ali – per il famoso *Grand Tour*. I racconti della letteratura di viaggio offrivano ovviamente una visione falsata, eurocentrica, della situazione politica, storica e sociale delle terre governate da Ali (Fleming 14); si trattava di una letteratura “voyeuristica, manipolativa, distorta e effettivamente corrotta” (Fleming 14),³⁹ ma che purtroppo era l'unica fonte in grado di raccogliere e fornire informazioni storiche, culturali e politiche sul Vicino Oriente di Ali, perché i documenti ufficiali delle sue guerre e delle sue trattazioni con le potenze europee erano segreti e nessuno vi aveva

³⁸ Ali viene nominato Pascià nel 1787 e dimesso dalla Porta nel 1820. Al momento della cessione di Parga, Ali, con i suoi figli che aveva piazzato nei vari distretti, amministrava tutti i territori di Grecia e Balcani, l'impero territoriale di Ali era il contatto orientale più vicino per l'Occidente (Fleming 23-32). Fleming ipotizza che, quando scoppiò la questione di Parga, la Gran Bretagna avesse ponderato bene il ruolo di Ali e avesse capito che il Pascià turco avrebbe potuto giocare un ruolo determinante qualsiasi sarebbero state le sorti dell'Impero ottomano. Secondo Fleming, infatti, se l'Impero ottomano finiva per essere demolito, allora la secessione di Ali avrebbe potuto, speravano le potenze europee, essere comprata con promesse di maggiore indipendenza, di controllo ininterrotto della terraferma greca, e addirittura di titoli regali; al contrario, se l'Impero ottomano avesse dovuto tenersi in piedi, la soppressione di Ali avrebbe consentito all'Occidente di recuperare, in un sol colpo, una larga porzione dei possedimenti europei dell'Impero (cfr. Fleming 12).

³⁹ “Western travel literature on the Orient is viewed as voyeuristic, manipulative, distorted and thoroughly bankrupt.”

accesso, e quelli che c'erano erano davvero pochi (Fleming 14). Di Ali, la letteratura di viaggio metteva in risalto il suo carattere violento, barbaro e spietato, e veniva sempre rappresentato nel ruolo dell'oppressore dei poveri Greci, e quindi, per estensione, come oppressore dell'Occidente tutto, della sua storia e della sua cultura, come il "tipico despota orientale" (Fleming 18): "cristallizzata la sua figura in questi termini, Ali veniva reso immediatamente familiare, immediatamente riconoscibile; se da individuo poteva risultare oscuro, da despota orientale egli divenne l'incarnazione di qualsiasi uomo orientale, un tipo letterario" (Fleming 22).⁴⁰

Con la cessione di Parga, la questione d'Oriente e l'orientalismo da essa generato si connotavano di nuove sfumature, che andavano a complicare di più la situazione a livello culturale: se infatti l'Europa identificava con facilità nei turchi in generale e in Ali Pascià in particolare tutto ciò che era altro da sé, la regione di Parga, e con essa tutta la penisola balcanica, rimaneva ancora fortemente ambigua da definire: punto di intersezione tra Oriente e Occidente, sospesa tra barbarie e civiltà, geograficamente appartenente all'Europa ma culturalmente coacervo di differenti tradizioni, non cristiana ma neppure interamente musulmana; non era facile per gli intellettuali e gli uomini di potere dell'epoca stabilirne un'identità nettamente occidentale o orientale. Scrive la storica Maria Todorova che la penisola balcanica sembrava quasi "la terra delle contraddizioni" ("the land of contradictions"; 18), dove ogni cosa ha in sé anche il suo opposto. Nel corso dei secoli, la retorica occidentale sui Balcani – o balcanismo – da parte dell'Occidente ha sempre presentato, come si è già fatto presente, forti similitudini con quella dell'orientalismo, cioè una prospettiva semplicistica che tende a dominare, padroneggiare e ristrutturare questa area geografica, creando un'immagine stereotipata dei Balcani visti come il luogo per eccellenza

⁴⁰ "Being cast in such terms, Ali was made instantly familiar, instantly known; as an individual, he may have been obscure, but as an Oriental despot he became an Eastern everyman, a type."

dell'instabilità politica e della conseguente frammentazione statale, regione mai toccata dal progresso e dalla civiltà, nonché covo di popoli violenti e arretrati. Comunque, spiega Todorova, “a differenza dell'orientalismo, che è un discorso su un'opposizione imposta, il balcanismo è un discorso circa un'imposta ambiguità,” infatti “tutte le descrizioni dei Balcani offrivano come caratteristica principale di questa regione il suo stato transitorio,” descrizione che da un lato faceva vacillare ogni possibile definizione del carattere delle popolazione balcaniche e della loro cultura, dall'altro le identificava come pericolose a priori, perché “le persone e i fenomeni in uno stato transitorio sono solitamente considerati un pericolo per gli altri ma anche in una perenne situazione di pericolo per se stessi” (15-17).⁴¹ Un esempio calzante proprio del periodo storico della Restaurazione è il resoconto di viaggio di John Cam Hobhouse, *A Journey through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople during the Years 1809 and 1810*, pubblicato nel 1813 e molto noto tra i lettori inglesi. In questo libro l'autore si mostrava denigratorio sia nei confronti dei greci cristiani che di quelli musulmani che popolavano la regione balcanica, mentre gli albanesi venivano definiti “avidì” e “contrari a qualsiasi abitudine all'industria attiva” (Hobhouse 28), con una forte inclinazione alla guerra, sanguinari e feroci (Hobhouse 139-69). La loro religione cristiano-ortodossa era definita una “superstizione degradata” tanto che non era possibile “distinguerli dai maomettani” (Hobhouse 33). Non mancano anche apprezzamenti sulla stessa Parga, descritta come un covo per quei criminali albanesi cui le truppe del Pascià davano la caccia. A leggere il libro di Hobhouse quasi si rintraccerebbe una sorta

⁴¹ “Unlike Orientalism, which is a discourse about an imputed opposition, Balkanism is a discourse about an imputed ambiguity. [...] All descriptions of the Balkans offered as a central characteristic their transitional status [...] and because of their indefinable character, persons or phenomena in transitional states, like in marginal ones, are considered dangerous, both being in danger themselves and emanating danger to others.”

di legittimazione anche culturale della cessione di Parga, più barbara che civilizzata, più ‘infedele’ che cristiana.

Entrambe le tendenze di orientalismo e balcanismo sono rintracciabili nel libro di Foscolo, la prima riguardante soprattutto la figura di Ali Pascià e dei turchi in generale, la seconda anch’essa associata ad Ali in quanto si riferisce all’intera regione di Giannina da lui amministrata, ma da cui viene abilmente isolata la sola città di Parga, culturalmente associata, invece, all’entroterra greco. Esse si intersecano in maniera magistrale con le istanze filelleniche culturali, anche queste tipiche della letteratura di viaggio, riguardanti invece Parga e i parganioti, che vengono assimilati con la tradizione greca, quindi occidentale. Così facendo, si viene a creare in questo libro quel fenomeno di colonialismo ideologico e storico, non territoriale, di cui parla Fleming nel libro *The Muslim Bonaparte*: Foscolo infatti articola un discorso imperialista di stampo culturale, in cui la storia e la cultura, più che il territorio, di un altro paese vengono rivendicati come propri e annessi alla propria tradizione culturale e storica; allineandosi con la letteratura di viaggio a lui contemporanea e attingendo ad essa per fonti e ispirazione, egli infatti fa un vero e proprio viaggio nel tempo, alla ricerca delle origini occidentali e cristiane di Parga – non di tutta la regione di Giannina, attenzione –, assimila Parga, la sua storia, cultura, tradizioni e religione all’Occidente, e reclama per sé l’autorità di raccontare in maniera imparziale la storia della cittadina greca. Per fare ciò, se da un lato sostiene la presunta obiettività della sua narrazione corredando il libro di una copiosa appendice di documenti che lui dichiara ufficiali, dall’altra il resoconto storico della città di Parga è costantemente manipolato, romanticizzato in alcuni passaggi, esagerato in altri, sviluppandosi per la maggior parte in virtù di reiterazioni di tropi, immagini e stereotipi legati tanto all’Oriente quanto all’Occidente. Anche se non fu testimone diretto delle vicende di Parga, nel condannare il governo inglese con il suo libro, Foscolo fa quello che molti viaggiatori europei facevano in quegli anni, e cioè, come scrive Fleming:

Molti viaggiatori filelleni europei che visitavano le terre di Ali pensavano di vedere niente meno che la fonte della loro civilizzazione e ritenevano che i greci che abitavano quelle terre fossero i superstiti di un'era e di un luogo antecedenti e immacolati. Convinti di ciò, essi articolavano una rivendicazione imperialista di stampo culturale, se non politico. (13)⁴²

Insieme a queste idee, è importante ricordare che il luogo in cui l'orientalismo, il balcanismo e il filellenismo venivano concepiti, prodotti e normalizzati era lo stesso in cui essi venivano poi consumati; si trattava quindi principalmente di fenomeni di ricezione che nascevano in Occidente per l'Occidente, per un pubblico occidentale; di conseguenza, il loro compito era quello di confermare le aspettative del pubblico che si confrontava ogni volta con un immutabile Altro. Al fine di creare tale immutabilità o immobilità dell'altro, la letteratura orientalista, balcanista e filellenica faceva ricorso ad un preesistente repertorio di immagini, episodi, tipi, familiari al pubblico occidentale, le cui emozioni venivano così facilmente incanalate verso l'odio per i turchi e una solidarietà per i greci oppressi. Si tratta del "principio di discontinuità dell'orientalismo" ("principle of discontinuity of Orientalism") teorizzato da Ali Behdad in *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution* (1994). Secondo Behdad, la concezione occidentale dell'Oriente non può essere considerata come unica, monolitica, bensì multipla, localizzata e frammentata. Essa presenta, cioè, una dispersione dell'autorità a causa di una rete di referenze confuse e incomplete. In tale sistema di referenze, l'autorità è rinviata dal singolo ad un preesistente repertorio di pre-opinioni.⁴³

⁴² "Many philhellenic European travelers who visited Ali's lands believed that they saw nothing less than the source of their civilization and that its Greeks inhabitants were fossilized 'survivors' of an earlier, more pristine, place and time. In this belief, they were articulating a cultural, if not political, imperialist claim."

⁴³ Esattamente questo fenomeno avviene con la cessione di Parga, infatti tutti i testi su Parga riutilizzano le stesse immagini e gli stessi episodi sia relativi ad Ali che ai pargioti. L'esempio più famoso è di certo la descrizione dell'imbarco dei pargioti che si accingono a lasciare la città, episodio che, inventato da Foscolo, venne poi riproposto in letteratura da Mustoxidi e da Berchet e nelle arti figurative da Francesco Hayez.

Il libro *Narrazione dei casi e della cessione di Parga* è strutturato sulla reiterazione di modelli e schemi narrativi che offrivano al pubblico occidentale una prospettiva storica e sociale distorta delle terre governate da Ali e della stessa figura di questo Pascià. Gli esempi sono da rintracciare in particolar modo nel primo e nel secondo libro, nonché nel racconto dell'ultimo drammatico episodio dei parganioti che lasciano la propria città, episodio che chiude l'articolo "Parga" ma che non è incluso nel libro che si interrompeva prima. Per chiarire la relazione del libro foscoliano con la letteratura di viaggio su Parga è importante confrontare il racconto di Foscolo con quello fatto da due autori che scrissero la storia di Parga negli stessi anni: lo scrittore greco trasferitosi in Italia Andrea Mustoxidi, che aveva scritto *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga* proprio lo stesso anno in cui uscì l'articolo "Parga" sull'*Edinburgh Review* (1819), e Carlo Gherardini, il cui libro *Storia di Suli e di Parga contenente la loro cronologia, le loro guerre e specialmente quelle de' sulioti con Ali Bascià principe della Grecia*, uscito la prima volta nel 1815 e poi di nuovo nel 1819 a Milano, fu il prodotto di un viaggio che Gherardini aveva compiuto nelle terre greche amministrate da Ali "in qualità di pagatore divisionario delle truppe italiane colà stazionate" (Gherardini 1).⁴⁴ Tutti e tre questi libri, che si definiscono resoconti storici, sono organizzati in modo da seguire la storia di Parga dalla sua fondazione fino alla cessione, associando inevitabilmente il suo destino alla figura di Ali. I due poli di Parga da un lato e Ali dall'altro sono posizionati nella narrazione dei tre autori come termini contrastanti sotto vari punti di vista: l'uno è opposto all'altro per natura, origine, tradizione, lingua, religione, cultura. Le

⁴⁴ Il libro di Andrea Mustoxidi venne considerato uno scritto politico di natura accusatoria dal governo inglese, per questo motivo Sir Thomas Maitland gli revocò la nomina di storiografo delle Isole Ionie che gli era stata assegnata nel 1804. Carlo Gherardini, invece, per evitare la censura austriaca, fece uscire il suo trattato storico su Suli e Parga sotto falso nome, l'autore infatti risultava essere un certo Nikola Glikì di Jannina, che aveva scritto il libro in greco volgare, mentre Gherardini ne era solo il traduttore italiano. Gherardini era andato egli stesso a Corfù nel 1808 "in qualità di pagatore divisionario delle truppe italiane colà stazionate, e vi rimas[e] per ben sei anni, nel quale spazio di tempo pot[é] apprendere un poco la lingua del paese, il greco moderno" (*Storia di Suli e di Parga* 1). Gherardini racconta di essersi recato a Giannina il 5 settembre 1812, dove rimase tre giorni prima di tornare a Corfù; durante la sua visita ebbe modo di conoscere personalmente Ali Pascià (*Storia di Suli e di Parga* 1-3).

istanze filelleniche servono per usare l'episodio di Parga come un emblema delle aspirazioni libertarie e indipendentistiche della Grecia – e per estensione di tutti i popoli oppressi – mentre le istanze orientaliste e balcaniste venivano usate per distanziare la Grecia – e per estensione tutti i paesi del Mediterraneo – da ogni possibile associazione con ciò che non era considerato occidentale, che all'epoca voleva dire ottomano. Il libro di Foscolo, così come quelli di Mustoxidi e Gherardini, sostengono la causa dei parganioti con vivo interesse e entusiasmo, ma con la sostanziale differenza che Gherardini affianca al racconto prevalentemente orientalista e balcanista su Parga e l'Impero ottomano una visione più obiettiva e meno egemonica dei fatti e delle persone coinvolte, come dimostreranno gli esempi.

La narrazione comincia, in tutti e tre i libri, con la fondazione della città e viene stabilita fin da subito l'identità cristiana dei suoi abitanti tormentati da secoli dalle vicine popolazioni islamiche. Foscolo, andando indietro al XV secolo, racconta che “tre cittadini e il capo del clero di Parga” si recarono a Corfù per chiedere di mettere la loro città sotto la protezione di Venezia e, riportando le loro testuali parole scrive che essi raccontavano

come ei fossero cristiani e greci di origine; come i loro antichi abitassero in luogo distante dal mare, dove sostenevano a difendere la propria libertà e religione da guerre perpetue colle tribù maomettane; come uno dei loro sacerdoti, dentro a una spelonca presso alla spiaggia marina, avesse trovata un'immagine della Vergine [...] e che ciò venisse considerato quale celeste comandamento che prescriveva i cittadini di abbandonare le loro vecchie abitazioni e riparare sullo scoglio nel quale cotesta spelonca era locata. [...] La città venne edificata sopra uno scoglio di figura conica, bagnato alla base in tre lati dalle acque del mare. (*Narrazione* 430-31)⁴⁵

⁴⁵ Le parole dei pargioti sono trascritte nel “Documento 1” dell'appendice, pp. 309-12.

Allo stesso modo Mustoxidi scrive:

Parga [...] ha la sua origine in una causa meravigliosa e divina. Un pastore [...] scoprì in una grotta un'immagine della Vergine Maria. [...] I Parganioti pensarono che si trattasse di un segno divino e così stabilirono la propria città sulla roccia in fondo alla quale si trovava la grotta che nascondeva l'immagine sacra. (2)⁴⁶

E infine, Gherardini racconta:

Si dice che un pastore mentre stava pascolando le sue capre nel luogo della presente Parga trovò per caso, al disotto d'una grotta, una piccola immagine della Beata Vergine. [...] A poco a poco si vide fabbricata su uno scoglio a bordo del mare la nuova Parga. [...] Parga è oggi situata sopra un'immensa pietra che sporge nel mare, ma che è però unita al continente a guisa di una penisola. (114-15)

Questa sorta di mito di fondazione della città di Parga non solo decreta senza ombra di dubbio l'identità cristiana della comunità pargiota – distinta quindi da quella islamica dei turchi – ma quest'ultima viene anche associata a uno luogo chiaramente individuato nei suoi confini, la rocca del monte di Parga. Nella letteratura patriottica, spiega lo storico Alberto Banti, è frequente riscontrare la coincidenza tra una comunità nazionale e un preciso spazio fisico; questo attributo del canone letterario risorgimentale serviva a stabilire un legame emotivo tra un popolo e la sua terra, soprattutto per chi stava vivendo o aveva vissuto l'esperienza dell'esilio (*La nazione del Risorgimento* 70). L'atto di fondazione in questo caso è un atto per così dire politico, che non dà origine alla nazione, perché quest'ultima esiste già in virtù di un passato comune che ha forgiato le tradizioni, la lingua, i rapporti familiari tra le persone che abitano un luogo; la fondazione della

⁴⁶ “Parga [...] tire son origine d'une cause merveilleuse et divine. Un berger [...] découvrit dans une grotte une image de la Sainte-Vierge. [...] Les Parganiotes crurent alors que c'était un signe par lequel Dieu leur montait qu'il s'établir sur le rocher dans le fond duquel se trouvait la grotte qui recélait dans son sein la sainte image.”

città, come il giuramento in altri testi della letteratura del canone, è un atto volontario e consapevole di un popolo che sceglie di agire politicamente e di fondare se stesso come nazione (Banti 59-60). Nel caso di Parga, era necessario stabilire i confini della città per identificare geograficamente quello spazio fisico che, dentro una regione (i Balcani) difforme dalle aspettative del pubblico occidentale (musulmana, arretrata, genericamente problematica), ospitava una comunità occidentale per origini, tradizioni, cultura, religione. Per sottolineare la separazione fisica o geografica tra Parga e le terre circostanti, Foscolo fa seguire al racconto della fondazione della città una descrizione, dettagliata ma falsata, della geografia del territorio di Parga come un pezzo di paradiso in terra, a cui si aggiunge subito dopo, per contrasto, la descrizione per sommi capi del resto della regione. Vale la pena riportare qui le parole con cui egli descrive la terra:

Il suolo è irrigato per ogni dove da vive sorgenti, formantisi in fiumicelli, i quali danno moto a numerosi mulini per grano e per olio. Tutta la vallata aveva la sembianza di un bosco di aranci e d'ulivi, qua e là interrotto da prati, da vigneti e da campi ombreggiati da gruppi di querce e di alti cipressi, popolato di capanne e di pometi e abitato da contadini intenti alla coltura della terra. (*Narrazione* 445)

E subito dopo scrive che il resto della regione, è fatto di luoghi sterili, desolati e solitari, preda dei saccheggi e delle scorrerie di turchi e albanesi: “La felice tranquillità di questi luoghi formava un potente contrasto colle solitarie montagne onde erano circuiti, le quali la natura, il governo e gli abitatori avevano consacrate alla sterilità, alla desolazione, al delitto” (*Narrazione* 445).

Tornando brevemente al mito di fondazione di Parga, bisogna specificare che Gherardini a differenza di Foscolo e Mustoxidi si dimostrava tuttavia scettico circa il racconto dell'origine mitica e divina della città, dichiarando invece di volersi attenere esclusivamente ai fatti storici; egli infatti, dopo aver riportato fedelmente il mito di fondazione, continua specificando “Io dubitar non voglio della forza divina che può far cose al dissopra della mente umana, ma creder eziando non

posso con tanta facilità tutto ciò che si divulga nel mondo senza evidenti prove e veraci testimonianze,” e aggiunge che secondo lui i pericoli e le minacce dei turchi più che l'apparizione della Madonna avessero costretto i pargioti ad indietreggiare fino alla rocca dove ora sorgeva la città (115-16).

Gherardini più volte mette in guardia il lettore circa la veridicità dei fatti da lui riportati, per cui se si mette a confronto la sua narrazione storica con quella di Foscolo è possibile capire che dietro un linguaggio e uno stile altamente realistici e dietro i documenti ufficiali riportati in appendice, Foscolo attua una vera e propria mistificazione della realtà storica, offrendo ai suoi lettori un racconto distorto e esagerato non solo dei luoghi, ma anche degli eventi e dei personaggi coinvolti nella storia di Parga.⁴⁷

Per esempio, l'autore decide di manipolare il racconto storico accentuando deliberatamente il patriottismo dei pargioti e proiettando un'immagine positiva di questa gente operosa e onesta, piena di dignità e nobiltà d'animo, la cui storia è fatta di gesta virtuose dalle origini fino all'eroica difesa della città prima della cessione. Insomma, ai parganioti veniva conferito un carattere quasi angelico che rispecchiava nell'immaginario il tipico buon cristiano; così li descrive Foscolo nelle pagine a loro dedicate:

La gente è industriosa e felice, [...] e si dava a viaggiare in cerca di guadagni, e dimorando in diversi paesi acquistavano scienza del mondo. [...] L'amore per la patria e l'affetto alle sue istituzioni vietava di alterare le nazionali abitudini. Il bisogno di resistere alle perpetue aggressioni degli albanesi li rendeva familiari alla guerra e al pericolo, ed era d'impedimento alle intestine discordie; e in ogni occasione di pubblica

⁴⁷ Anche un confronto con la letteratura di viaggio inglese e francese mette in luce le stesse divergenze; si considerino i libri menzionati precedentemente. Queste manipolazioni già presenti nell'articolo "Parga" procurarono a Foscolo l'accusa di aver inventato molti passaggi e episodi della storia della città; a tale proposito si veda la disputa sul *Quarterly Review* menzionata prima.

sciagura fra quelli i cittadini che godevano degli agi della fortuna non erano avari né d'influenza né di sussidi a incoraggiare e sostenere i loro più poveri fratelli. [...] Non perdettero mai la religiosa osservanza dell'ospitalità e il rispetto per l'età canuta. [...] A memoria d'uomo non è ricordo di un solo omicidio commesso a Parga. [...] La seduzione delle donne era riguardata con maggior orrore che nol fosse il furto o l'assassinio. [...] Nessuna donna prostituiva la propria beltà e per tutto il tempo che vari presidi stranieri occuparono Parga, tre femmine soltanto corsero dietro al campo de' forestieri. (*Narrazione* 445-47)

È interessante osservare che nell'ultima parte della sezione dedicata alla descrizione del carattere e della natura dei pargioti Foscolo menzioni le donne, in particolare la loro virtù morale che, nel corso dei secoli, le ha preservate dal lasciarsi sedurre dagli uomini stranieri che occupavano la loro terra. Insieme all'identità religiosa e alla identificazione della patria con un preciso spazio fisico, quella delle donne che resistono alla seduzione dello straniero è un'immagine ricorrente della letteratura patriottica. Infatti, come spiega Banti, nell'iconografia nazionale la donna è spesso metafora della patria e, anche se nella maggior parte dei casi la donna inorridisce al solo pensiero di avere una relazione con lo straniero, ci sono volte in cui invece questa non è in grado di resistere alla passione d'amore, compromettendo così non solo l'onore della patria, ma la purezza stessa del sangue di una comunità (*La nazione del Risorgimento* 83-93).⁴⁸ Tuttavia, chiarisce Banti, anche

⁴⁸ In *La nazione del Risorgimento*, Alberto Banti spiega che nella letteratura del canone risorgimentale l'immagine della nazione aggredita dallo straniero è spesso resa attraverso la donna (la patria) minacciata da un uomo che ne viola la purezza. Esistono quattro varianti di questa situazione nella letteratura del canone: "la donna, attraversata dal pensiero (o sogna) di una relazione con uno straniero ma, lontanissima dal volerlo, inorridisce fin quasi al delirio; la donna finge di assecondare l'amore straniero per meglio colpirlo; talora l'innamoramento per lo straniero non è finzione, ma affetto vero e sincero; solo che poi il rapporto non è consumato e l'innamorata si ferma davanti alla riacquistata consapevolezza di essere sul punto di tradire i più profondi valori del proprio popolo; non sempre però chi si fa sedurre è in grado di resistere alla passione d'amore. [...] Le donne che cedono all'amore per lo straniero perdendo così la loro purezza e la loro castità, in realtà perdono l'onore nazionale, e per questo sono sempre accompagnate dalla prova della loro impunità, ovvero dei figli avuti da stranieri" (86-91).

laddove le donne cedono alla passione o a un vero sentimento d'amore, nella maggior parte dei casi questo succede perché esse sono vittime delle trame degli uomini stranieri, quindi non perché sono naturalmente impure. Delle tre donne pargiote, infatti, Foscolo dice che una era diventata moglie di un ufficiale francese che poi l'aveva abbandonata; l'altra si era fidata della promessa di matrimonio di un giovane inglese; la terza era di poverissime condizioni, per cui divenne moglie di un siciliano e con lui se ne andò a vivere a Corfù (*Narrazione* 446-47).

Come aveva fatto per il territorio, anche nel caso della caratterizzazione dei personaggi Foscolo separa gli abitanti di Parga dal resto delle popolazioni balcaniche, che egli aveva già descritto nelle pagine precedenti aderendo puntualmente alle indicazioni del balcanismo di cui parla Todorova. Nelle parole di Foscolo, infatti,

Gli albanesi, in tremila anni non sono stati mai né inciviliti né soggiogati; essi guerreggiano a sembianza di ladroni, avventurieri e mercenari. [...] L'indole loro, che non hanno mai domato né impero né legge né influenza d'incivilimento ha persuaso Polibio a considerarli 'nemici del genere umano.' La loro terra la reputavano punto intermedio tra oriente e occidente. [...] Le tribù hanno diverse origini e religioni e per questo presentano uno strano miscuglio di linguaggi e costumi." (*Narrazione* 433-38)⁴⁹

Seguono poi numerose pagine sulle guerre e le conquiste di Ali in tutto l'Epiro: si narra di come egli avesse espugnato le città di Prevesa, Vonitsa, Butrinto e infine la vicina Suli prima di arrivare a Parga. Durante le sue incursioni, ovviamente sempre all'insegna di saccheggi e devastazioni, Ali, con l'intento di avere al più presto il suo avamposto lungo la costa, provò più volte a ordinare ai

⁴⁹ Dopo la descrizione del carattere dei pargioti, Foscolo riporta, prendendone le distanze, quella che ne fa Hobhouse nel suo libro *A Journey through Albania and Other Provinces of Turkey* (Londra 1813), il quale tratta i pargioti come albanesi, anzi, sottolinea che l'indole dei pargioti era "fra le pessime di tutti gli albanesi," che essi sono crudeli, feroci e violenti e che "la loro città è rifugio di molti ladri che Ali ha cacciati dalle montagne" (*Narrazione* 447).

parganioti di sottomettersi a lui nel rispetto degli accordi politici che erano stati stipulati. Gli abitanti della piccola cittadina, ovviamente, rifiutavano perentoriamente di lasciare la propria città alla giurisdizione della Sublime Porta; ma Ali continuava ad avvicinarsi espandendo il suo dominio sui territori circostanti, finché non raggiunse e conquistò la vicina città di Suli. L'episodio del massacro di Suli è riportato da tutte le fonti storiche su Parga, in quanto i destini delle due città sono saldamente intrecciati. Le città di Suli e di Parga, infatti, pare che avessero stipulato una sorta di alleanza per aiutarsi reciprocamente a resistere con le armi ai vari attacchi sferzati da Ali.

Foscolo e Mustoxidi, portano avanti un discorso di esaltazione delle virtù militari dei parganioti, nonché della loro natura virtuosa e generosa, che li aveva spinti a rischiare la loro stessa patria per aiutare Suli, e ad aprire, infine, le porte di Parga agli esuli sulioti quando ormai non c'era più niente da fare ed essi si indussero a capitolare.

La conquista di Suli, antecedente bellico alla cessione di Parga, è presentata da Foscolo come una vera e propria guerra di religione, dove le truppe ottomane capeggiate da Ali si preparavano a una guerra contro la cristianità. Foscolo ci parla di un popolo pronto a difendere con le armi la propria patria e la religione cristiana, accomunando ancora una volta l'idea di nazione con quella di identità religiosa. I sulioti, infatti come i pargiotti, sono definiti in opposizione ai turchi musulmani. Prima del racconto della conquista di Suli, Foscolo riporta un discorso Ali che incita i suoi uomini, basato su una profezia, popolare tra gli albanesi, secondo cui “i Sultani perderanno Costantinopoli; e l'Islamismo, bandito dall'Europa, metterà sempiterno radici in Albania, ma solamente dopo una resistenza di quarant'anni contro i più potenti guerrieri della Cristianità” (*Narrazione* 462). Ali, racconta Foscolo, parlò alle sue truppe convincendole che la fine dell'Impero ottomano fosse vicina e che era il momento per loro di cominciare questa guerra contro la cristianità: “voi vedete come sia imminente la fine dell'Impero,” diceva Ali alle truppe, “se abbiamo speranza di salvare la nostra religione fra noi, è mestieri che sostenghiamo una lunga

guerra contro la cristianità. [...] L'approssimarsi delle armi degli infedeli [i sulioti] che combattono le battaglie della Russia, ci avvertono essere necessario pur cominciarla e distruggerli senza indugio" (*Narrazione* 463). I sulioti, dal canto loro, erano preparati a resistere strenuamente e coraggiosamente agli attacchi di Ali con l'aiuto di Parga che era diventata il luogo di passaggio dei rifornimenti di cibo e munizioni per i sulioti (*Narrazione* 468). Quando i miseri sulioti furono ridotti allo stremo delle forze, senza più né cibo né acqua né luoghi dove ripararsi, si decisero a capitolare "a condizione che fosse loro dato ritirarsi con le famiglie, gli armenti, le armi e i bagagli entro le mura di Parga" (*Narrazione* 470; anche in appendice, "Documento XIII," p. 536). Mentre lasciavano la loro città per recarsi a Parga, i sulioti vennero attaccati da una grossa falange di turchi, molti morirono nella battaglia, altri si annegarono nel fiume o si gettarono dalle rupi per sottrarsi dalle mani dei soldati turchi. Commovente è la storia di una famiglia suliota che, per corrispondenza di figure e di pathos, prepara il lettore al momento in cui gli abitanti di Parga lasceranno la loro città (di cui si parlerà più avanti) e dà l'occasione all'autore di sferzare un'invettiva contro le politiche della Restaurazione. Foscolo scrive di una famiglia che aveva trovato rifugio in una casa dove vi erano provvigioni di polvere da sparo:

La notte susseguente la casa venne circondata da alcuni Albanesi che cominciarono a scalare le pareti e si erano già messi a levare le tegole dal tetto per gettarvisi dentro, allorché videro l'intera famiglia raccolta intorno ai tre barili di polvere cantando le funebri preghiere della Chiesa greca. [...] Alla funebre melodia successe lo scoppio della polvere. Le ossa loro furono poi cercate fra mezzo alle ruine e onorate di sepoltura: una iscrizione ne ricorda i nomi, l'età e il modo onde morirono [...] nel tempo che l'Europa distratta da speranza e terrore, assistendo al trucidarsi di tutti i suoi popoli, faceva sembante di non accorgersi del fato d'una piccola repubblica di montanari." (*Narrazione* 470)

Torna il motivo del sepolcro caro alla letteratura foscoliana, per affidare la memoria dei vinti sulioti ai posteri. Non solo, le lapidi che riportano i nomi, le età e il modo in cui morirono questi sulioti rimandano al culto del sepolcro come Foscolo lo aveva inteso nel suo famoso *carme*, e cioè simbolo della memoria storica delle nazioni, testimonianza di un passato glorioso e, in tempi difficili, fonte di speranza in un riscatto futuro. La parola scritta sulle lapidi svolge la stessa funzione della poesia, e cioè di rendere il ricordo imperituro e di onorare chi ha dato la vita per la patria. All'atto poetico di raccontare questa storia, si associa l'invettiva politica, con cui il poeta denuncia le pratiche e le scelte politiche delle potenze della Restaurazione, ciniche e indifferenti alle aspirazioni di tutti i popoli, anche i più piccoli, ad autodeterminarsi.

L'alleanza tra pargioti e sulioti è riportata anche da Mustoxidi e Gherardini; il primo più che raccontare le sciagure del popolo suliota vuole mettere in evidenza l'ospitalità dei parganioti; "I parganioti erano valorosi e ospitali: uno dei loro più grandi crimini, agli occhi di Ali Pascià, era l'aver offerto asilo a coloro che erano fuggiti dalla sua ira, in particolare ai sulioti" (*Exposé* 9).⁵⁰ Gherardini, invece, accanto al racconto canonicamente orientalista di Foscolo e Mustoxidi che tende a categorizzare i greci come le vittime, pur valorose ed eroiche, e i turchi come i carnefici feroci e anticristiani, aggiunge qualche nota più obiettiva che demolisce quell'apparato narrativo che si fondava sulla netta distinzione Est/Ovest, islam/cristianesimo cattivo/buono. Innanzitutto, Gherardini, a differenza degli altri due autori, precisa da subito che quando la notizia dell'alleanza tra pargioti e sulioti giunse ad Ali, egli "sebbene fortemente di ciò contristato, non tralasciò di tentare ogni mezzo per impadronirsi delle due città *senza esporsi per quanto fosse possibile alla sorte delle armi*, quindi procurò di riuscirvi col mezzo delle seguenti lettere colle quali or cerca di attirare a sé i pargioti con la dolcezza, ed ora a costringerli col timore" (*Storia di Suli e di Parga*

⁵⁰ "Un de leurs plus grands crimes aux yeux d'Ali, était l'asyle qu'ils accordaient à ceux qui échappaient à sa fureur, et surtout aux suliotés."

121-22; corsivo mio). Poi, alla fine della sezione sulla storia di Parga, Gherardini impartisce inaspettatamente un giudizio morale anche sui parganioti, accusati di essere dei traditori, di aver approfittato dell'alleanza con Suli e di aver poi a questa rivolta le spalle. Così scrive Gherardini:

Con inconsolabile dolore però, ebbi ad udire che i Pargagnoti incominciarono ad allontanarsi dai Suliotti, e a più non riceverli neppure nella loro patria; se questa è la verità, non solo si attireranno essi le ingiuriose imprecazioni della Grecia tutta, ma si affretteranno pur anco un vergognoso e disonorevole estermio. Pargagnoti! Pargagnoti! Prevedete in tempo per non pentirvi poi; e se bramate di conservare la gloria e la libertà della vostra patria [...] guardatevi dal non esser di funesto esempio agli altri, ma abbiatevi sempre dinanzi agli occhi quello dei prevezani, dei nivitzioti, degli aghiovasiliti, dei chormoviti e di molti altri popoli, i quali, per essere stati fra di loro discordi, furono dai nemici sacrificati come tanti agnelli, o andar dovettero raminghi per il mondo, amaramente piangendo la trista loro situazione che essi medesimi si procacciarono. (*Storia di Suli e di Parga* 138-39)

Queste parole si impongono subito all'attenzione e suonano quasi fuori contesto in una letteratura così impegnata a tracciare una netta linea di divisione tra ciò che è bene e ciò che è male, ciò che appartiene alla sfera del giusto e dell'encomiabile e ciò che è condannabile e deplorabile, ciò che appartiene all'identità occidentale e ciò che appartiene a quella orientale. Gherardini in maniera sottile destabilizza questo rigido binarismo e apre gli occhi al lettore attento sulla natura generalmente spietata dell'essere umano, chiunque esso sia, orientale e occidentale, e che non sempre l'Occidente può essere identificato con ciò che è bene – bastava del resto non dimenticare che la cessione di Parga era avvenuta per mano delle potenze occidentali. Non solo, queste ultime parole di Gherardini che accennano alla discordia tra le genti dell'Epiro, che causò loro la perdita della patria e l'esilio, suonano come un avvertimento, un monito, ai lettori italiani, divisi in tanti

stati, e un'esortazione ad unirsi contro il dominio straniero che li privava dell'unità nazionale e dell'indipendenza.

Come si è cercato di dimostrare finora, la storia della cessione di Parga nell'opera di Foscolo, così come in quella di altri autori a lui contemporanei, si affidava a un repertorio o formulario di racconti comuni e di stereotipi sui pargioti: la fondazione della città, il massacro di Suli, la natura generosa e allo stesso tempo impavida dei pargioti, l'identità cristiana e, come verrà spiegato meglio in seguito, i legami affettivi che univano la terra alla famiglia. A queste immagini corrispondevano, nella maggior parte dei casi, delle immagini uguali e contrarie attribuite agli ottomani e in particolare ad Ali Pascià, che ne mettevano in evidenza le differenze con i greci e che facevano del Pascià turco l'incarnazione degli opposti valori occidentali. Il libro di Foscolo, seguendo lo schema orientalista proposto dai viaggiatori europei del *Grand Tour*, fa di Ali una figura che agli occhi dei suoi lettori è completamente Altra. Egli presenta il Pascià di Giannina come un uomo sanguinario e violento, protagonista di atroci e freddi massacri dei poveri greci, che subivano continuamente le sue minacce, i suoi attacchi e l'invasione delle proprie città. Per questi motivi, per la sua identità religiosa musulmana e per le sue origini non europee Ali veniva considerato l'oppressore *par excellence* dell'identità occidentale.

Foscolo usa nel suo libro alcune di queste formule comuni nel riferirsi ad Ali. Una delle immagini più brutali di Ali lo vedeva ritratto come traditore dei vincoli familiari pur di mettere in atto le sue strategie politiche; l'episodio raccontava di Ali che tornato a Tepeleni dopo mesi di scorribande nell'Epiro, si rivoltò contro la sua stessa madre che lo aveva accusato di codardia per aver abbandonato le truppe e cercato rifugio solo per sé durante un attacco nemico. Foscolo, pur dubitando "se il racconto sia vero o sia falso," scrive che "Ali, per la sua indole violenta e simulatrice, rivoltò contro la madre gli insegnamenti di ambizione e di perseveranza ch'ella gli aveva dati, ed essi le tornarono fatali. Ali le congiurò contro, indusse i seguaci di lei a romperle la

fede, e con seicento uomini tornò a combattere e saccheggiare” (*Narrazione* 438). Naturalmente, nel contesto della letteratura patriottica in cui, come si è già evidenziato, la figura materna – o la donna in generale – è spesso usata come metafora della nazione, un episodio come questo acquistava ancora maggiore gravità. L’oltraggio alla madre e per estensione ai legami familiari assumeva il significato politico, per associazione, di tradimento della patria, delle proprie origini e identità. Come si vedrà nelle pagine seguenti, l’idea della corrispondenza tra i concetti di patria e famiglia verrà proposta da Foscolo nella descrizione dell’imbarco dei pargiotti che lasciano la loro città; qui l’autore sottolinea i legami familiari che vanno dagli avi ai posterì e che uniscono tutta la comunità nazionale e la legano a un luogo da tempo immemorabile.

Ci sono altri episodi puntualmente usati dalla letteratura di viaggio per descrivere Alì ma che Foscolo non riporta nel suo libro, forse per scetticismo circa la loro veridicità; infatti più avanti nel racconto della vita del Pascià, Foscolo fa presente ai suoi lettori che forse non tutto quello che si scrive di Alì è vero: “Molti di quei fatti che il mondo stupefatto riguarda quali atrocità audacissime, vengono attribuiti ad Alì, e non poggiano sopra altro fondamento se non sull’amore del meraviglioso” (*Narrazione* 483).⁵¹ Tra questi episodi ce ne sono alcuni famosi che vengono raccolti da Fleming nel libro *The Muslim Bonaparte*: per esempio, la descrizione del viale d’ingresso alla corte di Alì, che il Pascià usava fare decorare con teste infilzate su pali e grondanti di sangue per accogliere i viaggiatori occidentali che facevano visita alle sue terre. Ancora, molti testi riportano che Alì usasse accompagnare personalmente i suoi ospiti per una visita del suo castello, durante la quale si soffermava a lungo in una stanza dove erano esposte tutte le sue armi e deliziava i visitatori con racconti dettagliati di come e quando avesse personalmente usato ogni

⁵¹ Foscolo si riferisce probabilmente ai resoconti di Hobhouse e Pouqueville che menziona varie volte nel libro.

singola arma per uccidere i nemici.⁵² Anche Gherardini accenna a tali circostanze quando per tre giorni fu ospite di Ali, ma ancora una volta questo autore aggiunge dei commenti personali che destabilizzano la prospettiva orientalista. Scrive Gherardini:

[Ali Pascià] mi ricevette con tanta gentilezza di parole e di maniere che, se non fossi stato dalla voce comune assicurato che egli era l'uomo più barbaro e il più crudele, e se, prima di entrare nel suo palazzo, non fossi pure stato testimone della sua barbarie, avendo vedute infilzate su dei pali alcune teste grondanti di sangue, io mi sarei formato sul di lui conto la migliore delle idee. (*Storia di Suli e di Parga* 2)

Episodi come questi descritti, costantemente reiterati, convalidavano e allo stesso tempo alimentavano l'immaginazione del pubblico occidentale non solo su Ali, ma su tutto l'Impero ottomano e in generale su un Oriente indefinito.

Alla fine di queste osservazioni, rimane da chiarire brevemente quanto queste formule su Ali fossero corrispondenti al vero, in che misura cioè esse fossero effettivamente frutto di invenzioni o se si basassero invece su un fondo di verità. Per Foscolo, in particolare, questo discorso è fondamentale perché all'inizio del suo libro dichiarava di voler raccontare la storia di Parga rimuovendo da essa tutte le esagerazioni, le lusinghe, i sentimenti e le passioni che avevano avvolto questa vicenda in un alone quasi di mistero e di incredulità:

Molti fra coloro i quali hanno scritto intorno alla rovina di Parga, a quanto pare non ad altro mirarono se non a lusingare le popolari passioni di commiserazione verso i deboli, e di odio contro i potenti. Taluni con linguaggi trionfanti di chi sostiene le parti del forte hanno con sarcasmi respinte le esagerazioni e, "impegnato l'onore loro," mentre scrivevano anonimi, sopra la esattezza di quanto asserivano. Ma il vero non può mai

⁵² Per un'analisi delle manipolazioni che Ali a sua volta proponeva della sua immagine orientalista divulgata dai viaggiatori europei, si veda Fleming, pp. 156-86.

rendersi evidente che per la precisa narrazione dei fatti, scrupolosamente disposti in ordine di date: mentre le inesatte asserzioni, i cavilli, le recriminazioni, facendo spregevoli gli scrittori, accrescono la incredulità di chi legge. Frattanto coloro che compirono il fatto ebbero cura di involgerlo nel mistero considerando forse che spenta la curiosità e stanco il mondo di discutervi sopra, gli uomini perderebbero ogni ricordo di quell'avvenimento.” (*Narrazione* 429)

Egli invece, dal canto suo, mirava a riportare “una serie di fatti” con esattezza storica e a raccontarli “in guisa da serbare immuni dalle esagerazioni, dalla sofisticheria e dall’oblio.” Affida infine ad altri il compito di verificare la loro veridicità considerando le “inevitabili omissioni e gli errori, da cui niuno scrittore, umanamente parlando, può reputarsi immune” (*Narrazione* 430). Raccogliendo quindi questo invito di Foscolo, si vuole ora mettere in luce quali siano state le omissioni e gli errori rintracciabili nel suo racconto sulla storia di Parga; omissioni e errori forse inconsapevoli, dettati dalla scarsità delle fonti su Ali, che teneva segreti tutti i suoi documenti ufficiali, ma di certo influenzati dai resoconti di viaggio di cui, essendo un intellettuale del suo tempo, Foscolo era a conoscenza.

Si è visto come il libro su Parga definisca Ali Pascià come un despota ottomano musulmano; ma in realtà Ali non era nessuna di queste cose: non era né musulmano, né ottomano, né tantomeno così ferocemente dispotico come viene descritto. Inoltre, questo Pascià non era poi così Altro rispetto all’Europa, con cui invece intratteneva numerosi rapporti, soprattutto con le potenze della Restaurazione. Per la sua vicinanza con l’Europa infatti, Ali conosceva meglio ciò che accadeva nel vecchio continente che non le faccende della Porta; egli “guardava alla burocrazia e la politica occidentale più che a quella ottomana per studiare strategie, imitare le forme di governo occidentale

e accrescere il suo potere” (Fleming 23-25).⁵³ Era particolarmente impressionato dalla Rivoluzione francese e dalle imprese di Napoleone Bonaparte, con cui era stato in stretti rapporti diplomatici, soprattutto per negoziare il dominio sulle Isole Ionie e le città sulla costa dell’Epiro (Butrinto, Parga, Prevesa e Vonitsa) che egli mirava a sottomettere al suo governo (Fleming 7).

Per quanto riguarda la sua identità religiosa musulmana, la quale era forse il motivo di maggiore preoccupazione per il pubblico europeo che vedeva la cristianità annichilata dalle conquiste di Ali in Grecia, bisogna dire egli non era musulmano di origini, la sua famiglia infatti si era convertita all’islam solo in un secondo momento. Fleming asserisce che probabilmente non era affatto un uomo religioso, ma usava la religione solo per scopi economici e politici, ad esempio le “poche persecuzioni delle comunità cristiane gli servirono solo da pretesto per estorcere danaro” (68). Tuttavia, egli non perseguì mai nessuna popolazione solo per il loro orientamento religioso, anzi, laddove era necessario egli stesso si proclamava sostenitore dell’uno o dell’altro credo; per esempio, negli ultimi anni del suo governo, e quindi della sua vita, nel suo ultimo e ostinato tentativo di opporsi alla Porta e finalmente dichiarare la sua indipendenza annunciò la sua ‘conversione’ al cristianesimo nel tentativo di ottenere il supporto dei Greci contro l’Impero ottomano che lo voleva dimettere, e si rivolse ai greci come “fratelli cristiani” (“fellow Christians”; Fleming 68). La sua dichiarazione fu comunque inutile in quanto i Greci più che l’indipendenza da un sovrano musulmano volevano solo l’indipendenza.⁵⁴

Ali non era turco ma albanese di origine e la sua lingua madre era infatti l’albanese. L’accusa di annichilare la cultura greca non trova riscontro nella realtà, in quanto Ali fece del greco

⁵³ “Ali [...] looked to the West rather than to the Ottoman bureaucracy for aggrandisement and political gain.”

⁵⁴ “Ali did not make a consistent practice of persecuting peoples on the basis of their religion. [...] Ali’s few persecutions of the Christian community had as their only objective the creation of a pretext for taking more of their money. [...] Ali’s manipulations of religion, then, had as their primary aim the extortion of money from his subject populations. [...] He announced his conversion to Christianity in a last-minute bid to gain Greek support and referred to the Greeks as his “fellow Christians.”

la lingua ufficiale della sua corte e, in tutti i territori da lui amministrati, soppiantando il turco, essa divenne la lingua usata per tutte le questioni diplomatiche ed economiche, cosa che rappresentò un punto di unione tra i tanti gruppi etnici dei territori da lui amministrati (soprattutto greci e albanesi). L'uso del greco come lingua ufficiale ebbe ovviamente un notevole impatto sullo sviluppo culturale della regione. In molte delle scuole fondate da Ali i professori erano per la maggior parte intellettuali greci e in queste scuole, che avevano fama di eccellenza in tutto l'Impero ottomano, si formarono non solo i dipendenti della corte di Giannina, ma anche i sostenitori del movimento indipendentista greco. Infine, durante i suoi anni di governo in Giannina Ali Pascià migliorò decisamente l'economia della regione incrementando l'agricoltura e soprattutto la pastorizia, costruendo infrastrutture per facilitare il commercio interno e con l'Europa, in particolare con l'Italia. Certo, le spese di queste opere gravavano soprattutto sui cittadini a cui venivano chieste tasse esorbitanti che spesso non riuscivano a pagare (Fleming 38-56).

Per completezza, è importante osservare che accanto all'orientalismo di natura eurocentrica, esisteva tuttavia un altro livello di rappresentazione che governava i resoconti occidentali su Ali. La prospettiva orientalista non forniva semplicemente all'Europa i mezzi per controllare e manipolare Ali e il Vicino Oriente e decretare una relazione di potere dominante dell'Occidente sull'Oriente, ma forniva anche ad Ali un modo per controllare e manipolare l'opinione pubblica occidentale. È stato studiato infatti che Ali fosse perfettamente consapevole della visione occidentale e orientalista che l'Europa aveva di lui e la usava sagacemente a suo vantaggio. Ogni volta che un ospite occidentale arrivava a fargli visita sulla strada per il *Grand Tour*, egli lo riceveva al suo castello e lì metteva in atto una vera e propria sceneggiata per il piacere del pubblico occidentale. Durante la visita, Ali faceva bella mostra proprio di tutti quegli aspetti che il viaggiatore occidentale si aspettava di vedere: scene di ingiustificata violenza come le teste tagliate a decorare il viale d'ingresso, racconti di brutali massacri da lui comandati e perpetrati,

sfoggio di ricchezze e ostentazione delle sue fortune, ma anche abiti estremamente eccentrici e vistosi lontani dal gusto estetico occidentale. Ali soddisfaceva deliberatamente quella fame di orientalismo dei suoi ospiti e offriva al pubblico occidentale quello che si aspettavano da lui, l'immagine perfetta della quintessenza del despota orientale. Capire perché Ali rinforzava lo stereotipo sull'Oriente invece di combatterlo è una questione a cui i critici e gli storici non hanno ancora trovato una risposta definitiva per la scarsità delle fonti su questo ambiguo personaggio. Brevemente, secondo la ricerca, con il suo atteggiamento Ali cercava in verità di sviare l'attenzione dell'Europa da questioni ben più importanti di stampo politico e militare. A quei tempi infatti egli stava segretamente negoziando con diverse potenze allo stesso tempo – la Russia, l'Inghilterra e la Porta stessa – e probabilmente non voleva che queste questioni politiche diventassero di dominio pubblico. Fin tanto che l'attenzione era sulle sue peculiarità e stranezze personali era meno probabile che fosse seriamente percepito come un nemico militare da temere e un obiettivo da eliminare nello scacchiere politico europeo. E in effetti riuscì nel suo intento, dato che la maggior parte dei viaggiatori, investiti in una visione orientalista di Ali che lui stesso aveva creata, furono incapaci di guardare aldilà del contesto immediato.

Il pensiero politico di Foscolo attraverso due episodi della storia di Parga

L'ultima parte di questo capitolo è dedicata all'analisi del pensiero politico di Foscolo così come emerge nell'ultima fase della sua vita e della sua carriera. Dato il criterio di obiettività che l'autore si era posto all'inizio della narrazione, potrebbe risultare difficile ricostruirne il pensiero politico, che può tuttavia essere compreso attraverso l'analisi di due momenti narrativi in particolare: un episodio che non compare in *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*, ma che si trova invece a chiusura dell'articolo "Parga" pubblicato sull'*Edinburgh Review*, cioè la scena dell'imbarco dei pargioti, il momento cioè in cui essi lasciano la propria città per esiliare verso la

vicina Corfù e sottrarsi così al dominio ottomano; e il personaggio del vecchio saggio pargiota che con un'orazione pronunciata dalla rocca di Parga predice le sorti della città; questo anziano personaggio può essere visto come un *alter ego* letterario dell'autore, l'ultima maschera che Foscolo indosserà per svolgere ancora una volta il suo ruolo di letterato impegnato politicamente e storicamente.

Il primo episodio, l'imbarco dei pargioti, è diventato forse il più famoso passaggio della descrizione foscoliana delle vicende di Parga per la sua forte carica drammatica, ed esso venne replicato con rinnovato interesse dalle fonti letterarie e artistiche su Parga successive all'articolo di Foscolo. Ali era giunto con i suoi soldati alle porte della città e, dopo vari tentativi di incursione, eroicamente combattuti dagli uomini e le donne della cittadina, e di inviti pacifici alla capitolazione, il Pascià turco aveva finalmente ottenuto il lasciapassare del governo britannico per entrare nella città e prenderne possesso. Ai cittadini, come riportato dai documenti ufficiali forniti da Foscolo, venne concessa la possibilità, se volevano, o di rimanere in patria ed essere sudditi di Ali o di lasciare la città ed essere uomini liberi ma esuli (*Narrazione* 566, anche in appendice, "Documento XXXVIII"). La descrizione degli abitanti di Parga che lasciano la propria terra fu occasione per Foscolo di lasciare da parte il racconto storico (anche se manipolato) e, dando libero sfogo a tutta la sua eloquenza e al potere della sua immaginazione, egli caricò di *pathos* il finale della tragedia di Parga. La forza drammatica del momento descritto è notevole, forse troppo perché i lettori capirono che questo episodio era stato chiaramente inventato da Foscolo e contrastava con il resto dell'articolo che voleva essere di carattere storico, facendogli così perdere di credibilità; come già detto, fu questo infatti il pretesto che consentì all'anonimo scrittore dell'articolo comparso sul numero di maggio del 1820 del *Quarterly Review* di accusare Foscolo, a ragione, di falsificare e esagerare quelle notizie di cronaca contemporanea. Però, fu grazie all'articolo che il racconto di Parga giunse fino ai patrioti italiani. Il primo a riscrivere l'episodio dell'imbarco fu

Mustoxidi, il quale a sua volta ispirò la ballata di Giovanni Berchet, *I profughi di Parga*, scritta poco dopo (1819-1820), e alcuni anni più tardi il pittore Francesco Hayez che nel suo quadro *I profughi di Parga* (1831) dipinse il momento della partenza dei pargioti che si imbarcano verso Corfù mentre sullo sfondo si vedono i turchi a cavallo che entrano nelle mura della città per occuparla. Non si è a conoscenza se Berchet e Hayez avessero effettivamente letto l'articolo di Foscolo; è certo invece che vennero a conoscenza di questo episodio dall'*Exposé* di Mustoxidi: nella ballata di Berchet infatti la descrizione dell'episodio è arricchita di particolari che si trovano nella versione di Mustoxidi ma non in "Parga," come per esempio le donne che bagnavano i bambini nelle acque di Parga o gli uomini che portavano con sé zolle di terra; per quanto riguarda Hayez, non solo i personaggi sulla sua tela raffigurano pedissequamente i pargioti dei versi di Berchet a cui si era ispirato per il soggetto del quadro, ma una copia del libro di Mustoxidi venne trovata nella sua biblioteca personale.⁵⁵ Foscolo così descrive quel momento drammatico:

come fu intimato ai Pargioti il comandamento di partire, ogni famiglia uscì dalla propria dimora in dignitoso atteggiamento: non lagrime, non lamenti. Gli uomini, preceduti dai sacerdoti e seguiti dai figli, s'avviarono alle tombe dei padri loro ed in silenzio ne dissotterrarono e raccolsero le ossa; poi le posero sopra una grande catasta di legna già preparata dinanzi alle chiese. Impugnarono allora le armi, e acceso il rogo, rimasero intorno ad esso immobili e silenziosi fino a che tutto fu consunto. Mentre compivasi il mesto rito, alcuni soldati d'Alì s'avvicinarono alle porte della città, impazienti d'impossessarsene. [...] Il generale Adam riuscì a impedire l'avanzarsi dei

⁵⁵ Per l'analisi della ballata di Giovanni Berchet e del quadro di Francesco Hayez si vedano rispettivamente i capitoli II e IV di questa tesi.

Musulmani. Spentosi il rogo, quel popolo s'imbarcò in silenzio; e la Libera e Cristiana Parga è ora roccaforte di malfattori, di rinnegati, di schiavi! ("Parga" 132)⁵⁶

In questo paragrafo, l'autore stabilisce un legame emotivo tra i pargioti, lo scrittore e il lettore, suscitando un sentimento di pietà per i parganioti, che conduce il lettore a simpatizzare con questo misero popolo e con la loro causa politica. Questo legame emotivo è avviato e retto dall'uso di determinate strutture retoriche e stilistiche. Innanzitutto, Foscolo utilizza termini appartenenti al campo semantico della staticità e del silenzio ("non lagrime, non lamenti [...] in silenzio dissotterrarono [...] le ossa [...] rimasero immobili e silenziosi [...] quel popolo s'imbarcò in silenzio") per descrivere i pargioti e per comunicare un senso di *gravitas*, di solennità che il momento richiedeva; d'altro canto, quando definisce i turchi "impazienti di impossessarsi [di Parga]," ne mette in luce per contrasto la natura irrequieta e la brama di potere che infrangono il silenzio e oltraggiano il momento sacro. Anche in questo passaggio, come nel resto della narrazione su Parga, l'identità cristiana dei pargioti è subito messa in rilievo attraverso la presenza sulla scena dei preti che precedono gli uomini verso le tombe dei padri, fungendo cioè da figure di connessione

⁵⁶ Nel testo di Mustoxidi lo stesso episodio si arricchisce di alcuni particolari, tra cui l'immagine finale del monastero di Blacherena che reitera l'identità cristiana dei pargioti violata dai musulmani: "Quel cœur d'airain pourrait décrire cette scène funeste? Ils déterrèrent avec une piété sacrilège les os de leurs ancêtres. Les uns les livrèrent aux flammes, d'autres les cachèrent dans les lieux les plus secrètes et les plus profonde, avec l'espoir dans le cœur de les recouvrer un jour. [...] Les femmes baignaient leurs enfants innocents dans les ondes pures de leur patrie : tous prosternés baisaient cette terre arrosée de leur sang ; tous voulaient en prendre une poignée. [...] Au départ des Parganiotes, trois cents Turcs s'avancèrent et campèrent dans le monastère de la Vierge Blacherena" (*Exposé* 56-58). In italiano, "fu uno spettacolo veramente degno di pietà vedere questi uomini porgere il loro ultimo e triste addio alla cara patria. [...] Quale cuore sfacciato potrebbe descrivere la scena funesta? Essi dissotterrarono con una pietà sacrilega le ossa dei loro antenati. Alcuni le diedero alle fiamme, altri le nascosero in luoghi segreti e profondi, con la speranza nel cuore di poterle un giorno recuperare. [...] Le donne bagnarono i loro bambini innocenti nelle acque pure della loro terra. Tutti si chinarono a baciare la terra bagnata dal loro sangue; tutti ne volevano prendere un pugno. [...] Alla partenza dei parganioti, trecento turchi avanzarono e verso Parga e si accamparono nel monastero della Vergine di Blacherena."

Infine nella ballata di Berchet si legge: "Sotto il salcio dai rami piangenti / Dormian gli avi di Parga sepolti; / Dormian l'ossa de' nostri parenti. / Qui, scoperte le fosse, e travolti / I sepolcri, dal campo sacro / Gli onorandi residui fur tolti. [...] Guizza il fuoco, divampa; – son arse / le reliquie de' padri; – ed il vento / Già ne fura le ceneri sparse. / Quando il rogo funereo fu spento / Noi partimmo. E chi dir ti potria / La miseria del nostro lamento? / Là una madre piangea, [...] Mentre i figli di baci copria. / Qui toglievasi un'altra dal petto il lattante / si calava al ruscello vicino, / vi bagnava per l'ultima volta / nelle patrie fontane il bambino. / E chi un ramo, un cespuglio, chi svolta / dalle patrie campagne trae / Una zolla nel pugno raccolta" (vv. II.V.16-51).

tra il presente (gli uomini) e il passato (i padri) di quel popolo nazione; inoltre viene menzionata una chiesa davanti alla quale si erge il rogo e alla fine del paragrafo l'aggettivo "Cristiana" per definire Parga è accostato a "Libera," in modo da enfatizzare il rapporto concettuale tra l'idea politica di libertà e quella religiosa di identità cristiana, entrambe, ancora una volta, aggredite dai turchi musulmani.

Torna qui, inoltre, come per i martiri sulioti menzionati prima, il tema del sepolcro che non è solo un semplice luogo d'affetti, ma diviene il simbolo che conserva la tradizione e la civiltà di un popolo. Questi sepolcri sembrano svolgere qui la stessa funzione delle tombe dei grandi di Santa Croce ne *I Sepolcri*, che ricordano ancora agli italiani, avviliti dalla servitù, l'antica grandezza e li esortano a rinnovarla, a riscattare la patria dall'oppressione. Anche nel caso di Parga, quelle tombe non erano solo il luogo dove i miseri resti dei padri erano destinati a rifluire nel ciclo della materia, ma esse rappresentavano le origini, il passato, la tradizione, la storia di un popolo che ora era costretto a lasciare quella terra che chiamava patria. Il sentimento di continuità tra passato e presente si completa con l'immagine dei figli che accompagnano gli uomini verso i sepolcri, i quali figli rappresentano sia il presente che le generazioni future. Il popolo nazione è quindi visto come una vera e propria "comunità parentale, legata da vincoli naturali, sia in senso longitudinale (con gli avi), che in senso orizzontale (con i coevi), comunità che convive in uno specifico ambiente fisico e geografico" (Banti, *La nazione del Risorgimento* 118). In questo contesto, l'atto di dissotterrare le ossa diventa la materializzazione dello sradicamento, l'atto fisico di separazione tra due elementi che sono per natura fusi insieme, il popolo e il luogo dove questo vive e ha vissuto. Allo stesso modo, nei testi di Berchet e Mustoxidi, così come sulla tela di Hayez, il gesto dei pargioti di prendere una zolla o un pugno di terra da portare con sé in esilio trasmette il legame sentimentale con la terra della patria, che non è solo un oggetto fisico ma si carica di un significato emotivo. Secondo la spiegazione che ne dà Banti, nell'immaginario degli scrittori del canone

risorgimentale la patria corrisponderebbe “alla patria geografica” – o nazione – cioè quel luogo che “ospita, da tempo immemorabile, una comunità, diventandone quindi retaggio” (*La nazione del Risorgimento* 70). Quando Banti parla di patria geografica nei testi del canone non si riferisce esclusivamente ai confini politici di uno stato-nazione, a un “inerte spazio fisico,” ma piuttosto a un ambiente “che ha ricchezze di cui si va orgogliosi, che ha risorse di cui si è gelosi, ma anche profumi, panorami, colori che strutturano la memoria e accompagnano la vita di chi vi ha abitato” (70). Per i patrioti dunque la nazione non poteva avere origine da patti stipulati tra gli uomini, da documenti che determinavano l'appartenenza o meno di un territorio a una determinata giurisdizione, ma sostenevano invece il carattere naturale delle comunità nazionali, formatesi cioè per mezzo di legami naturali e non politici. Si pensi di nuovo alla fondazione di Parga, quando vennero definiti i confini della città basandosi su una preesistente identità culturale e religiosa del suo popolo. Da questo punto di vista, l'esilio che stanno per affrontare i pargiotti (un destino che li lega inesorabilmente a Foscolo stesso) è, in primo luogo, “tragica separazione dalle persone amate [...] ma anche dolore per la perdita di un insieme di cose che si sentono irrinunciabile parte di sé” (Banti 70).

Anche Foscolo nel libro inglese sostiene l'idea di nazione intesa come comunità naturale che vive un rapporto emotivo con la sua terra. All'inizio del III libro di *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*, prima di cominciare la storia del diritto delle genti, lo scrittore si sofferma a ragionare sul concetto di nazione e di giustizia. Per Foscolo, “la natura ha distribuito il genere umano in tante società, chiamate nazioni” (*Narrazione* 522) le quali non possono essere ugualmente ripartite sulla terra perché “ogni uomo è animale cupido, usurpatore e guerriero e sentendo con più o meno vigore gli impulsi de' propri bisogni, con maggiore o minore impeto a soddisfarli, le cose di utilità generale si acquistano per superiorità di forza morale o fisica, con atti di violenza ed aperta guerra, con le tacite e insidiose ostilità dell'industria de' commerci, e co' ciechi

capricci della fortuna” (*Narrazione* 522). Si sente forte l’eco del pensiero di Niccolò Machiavelli e di Thomas Hobbes in queste parole di Foscolo, quando parla di forza, cupidigia e fortuna. Andando avanti, l’autore sembra quasi arrivare alla formulazione di un pensiero proto-marxista, perché sostiene che, una volta ottenuto con la forza o la fortuna “l’acquisto della terra,” ogni nazione guadagna “un diritto permanente a godere della proprietà del terreno” (*Narrazione* 522). Accanto a questo diritto, gli uomini hanno anche ammesso, paradossalmente ma in linea con la propria natura di animali cupidi e usurpatori, il diritto di conquista attraverso delle leggi specifiche che garantiscono l’applicazione della “giustizia,” intesa come “imparziale esecuzione delle leggi per rendere a ciascuno ciò che gli appartiene. [...] Da questa doppia necessità di acquistare e di conservare risulta che tutti gli uomini sono proclivi ad abusare delle proprie forze per vaghezza di accrescere i propri guadagni,” e così facendo “spingono la stessa natura dell’uomo a rivoltarsi contro di loro” (*Narrazione* 522). L’innata sete di potere, conclude Foscolo, spinge dunque gli uomini a compiere gesti che vanno contro la natura delle cose, e cioè affidare all’una o all’altra giurisdizione pezzi di territori, senza tener conto della naturale propensione di ogni popolo a autodeterminarsi, ma legiferando ogni volta in base alle circostanze e al momento storico.

La difesa del carattere naturale della nazione e della corrispondenza tra popolo e territorio era particolarmente forte tra quegli intellettuali patrioti che avevano scelto, o erano stati costretti all’esilio, un fenomeno che riguardò Foscolo in prima persona e con lui una parte significativa delle classi colte italiane.⁵⁷ Il senso di appartenenza nazionale, o l’impossibilità di concretizzare tale desiderio, infatti, era sempre stato in primo piano nelle opere e nella vita di Foscolo, a cui la patria era già stata negata due volte, avendo egli lasciato infatti prima la Grecia e poi anche l’Italia. Nel passo sopra citato, il senso di privazione di qualcosa che ci appartiene per natura come la

⁵⁷ A tal proposito, si vedano Banti, *La nazione del Risorgimento*, e Isabella, *Risorgimento in esilio*.

madrepatria è reso poeticamente attraverso l'atto del dissotterramento delle ossa dei padri, che vengono rimosse dal loro naturale luogo di appartenenza.

Con questo episodio, nell'ultima parte dell'articolo, quindi, il punto di vista della narrazione si sposta da un piano storico-politico ad un piano sentimentale: dopo aver esposto al lettore le cause concrete e averlo convinto in maniera razionale dell'ingiustizia perpetrata ai danni di Parga, Foscolo converte infine tutta la questione della cessione di Parga e del suo misero popolo a storia intima, mettendo in luce ogni suo aspetto o momento interiore, studiandone l'anima e le emozioni. Attraverso questa struttura retorica, che mostra per prima la spietata *Realpolitik* che gli uomini adottano assecondando una natura violenta e poi i risvolti emotivi e psicologici che essa implica, Foscolo fa dimenticare al lettore i trattati e le carte firmate, ma, facendo leva sul binomio patria naturale/sentimento nazionale,⁵⁸ poteva sperare che i sentimenti suscitati da questo episodio potessero trasformarsi da condizioni passive di pura ricezione del mondo esterno, a stati attivi di azione politica che aspirassero al bene umano, reazione che un episodio drammatico come questo avrebbe dovuto suscitare.

Se è vero, come si è detto prima, che la carica emotiva dell'episodio dell'imbarco dei pargioti è particolarmente forte, se non esageratamente forte, è pur vero che la vita stessa di Foscolo era stata segnata dalla stessa sorte che ora toccava ai pargioti, quella dell'esilio; per questo motivo il legame che unisce gli abitanti di Parga al loro narratore va ben oltre le vicende politiche o la condivisa origine nazionale, ma si fonda soprattutto su un'esperienza di perdita della patria, un senso di esclusione dalla storia e di impotenza sulla propria vita e quella della propria nazione. Tuttavia Foscolo non fece mai dell'esilio una vicenda solo personale ed esclusivamente emotiva,

⁵⁸ Per l'analisi della patria intesa come rapporto sentimentale con un luogo, si veda Banti, *La nazione del Risorgimento*, pp. 8-9, 33-34 e tutto il capitolo II "Morfologia del discorso nazionale," pp. 56-108; si veda inoltre il libro di Isabella, *Risorgimento in esilio*, per il rapporto particolare che gli esuli stabilivano con la madrepatria, pp. 3-13, 123-44.

ma per tutta la sua vita usò la propria esperienza da esiliato come un vero e proprio mezzo di lotta e di propaganda politica, uno strumento di affermazione e difesa dei propri ideali, e la vicenda di Parga gli consentiva ancora una volta di usare l'esilio come momento di riflessione politica. Nei suoi studi foscoliani, Carlo Cattaneo ha scritto che l'esilio con Foscolo diventa "un'istituzione" del Risorgimento, un'esperienza che trasforma la condizione di sconfitta personale in una dotata di una sua funzionalità nella storia, una vicenda del singolo che ottiene un riconoscimento collettivo (34). Già l'*Ortis* aveva dimostrato che Foscolo considerava l'esilio come un'esperienza formativa e conoscitiva, un percorso attraverso cui Jacopo – *alter ego* dell'autore – elabora una sua filosofia della storia e un suo punto di vista sui processi politici. La tragicità insita nell'esperienza dell'esilio viene raccontata, analizzata, argomentata attraverso la scrittura, in cui essa trova quindi il suo riscatto, e questo suggerisce alla generazione degli esuli risorgimentali di avviare un processo di elaborazione dell'esperienza stessa in modo che essa non rimanga un evento sterile nella vita dei singoli individui.

In più, l'azione politica intrapresa da Foscolo a seguito di Parga connotava il suo status di esiliato di una forte marca transnazionale, volendo intendere che il poeta usò l'episodio della cessione della città greca per instaurare legami e interazioni con persone e istituzioni attraverso i confini degli stati nazionali.⁵⁹ Con il libro *Narrazione dei casi e della cessione di Parga* – e l'articolo "Parga" – Foscolo instaurava difatti un dialogo complesso sia con le istituzioni del paese ospitante, l'Inghilterra, di cui condanna la politica imperialista, che con la Grecia, difendendone il diritto ad autodeterminarsi. L'Italia, anche se scompare dal libro da un punto di vista prettamente

⁵⁹ Si veda la definizione di transnazionalismo di Steven Vertovec: "Transnationalism refers to the multiple ties and interactions linking people or institutions across the borders of nation states" (S. Vertovec, "Conceiving and Researching Transnationalism." *Ethnic and Racial Studies*, vol. XXII, no. speciale *Transnational Communities*, 1999, pp. 447-62).

argomentativo, è invece più che mai coinvolta sul piano ideologico. Costretta a subire anch'essa il dominio straniero, l'Italia aveva patito di fatto la stessa sorte della Grecia, per cui si vide privata della propria libertà e indipendenza, anzi a Vienna non venne nemmeno riconosciuta come stato nazionale ma fu considerata "una semplice espressione geografica" secondo la famosa definizione che ne diede il cancelliere tedesco Klemens von Metternich.

La denuncia delle decisioni politiche inglesi sulle sorti di Parga inseriva Foscolo nel cuore del dibattito politico, che coinvolgeva gli esuli italiani e europei, sulla necessità urgente di creare un sistema di relazioni internazionali basato su ideali cosmopoliti di libertà universale, che prendesse il posto di quello istituito nel 1815 dalla Santa Alleanza. Nel difendere il diritto dei popoli ad autodeterminarsi, Foscolo diede voce al principio del "cosmopolitismo delle nazioni," secondo le parole dello storico Maurizio Isabella, considerando la libertà come il fondamento della vita nazionale e internazionale, e l'emancipazione nazionale come la base per creare una pace permanente (*Risorgimento in esilio* 142). Fu proprio dal libro – e dall'articolo – su Parga che si può dedurre lucidamente l'idea foscoliana, che tanti esuli condividevano, per cui era necessario conciliare l'autonomia nazionale con il principio di libertà universale al fine di tutelare gli interessi di tutti, anche degli stati più piccoli che avevano il diritto di scegliere il loro futuro e di sopravvivere in un contesto internazionale che rispettasse le proprie esigenze (Isabella 136). La posizione di Foscolo sulla questione di Parga è stata per questo considerata "la più appassionata perorazione della causa dei paesi più piccoli e deboli, e la più forte protesta contro l'arrogante trattamento che in tempi recenti essi avevano subito per mano delle grandi potenze" (Isabella 137).

Nella diegesi del libro, Foscolo affida il suo punto di vista politico a un personaggio singolare: un vecchio saggio pargiota, che pronuncia un discorso dalla rocca di Parga in cui prevede le sorti della città se i pargioti avessero deciso di diventare un protettorato della Gran Bretagna e scacciare il presidio francese. Foscolo afferma di tradurre il discorso dell'anziano personaggio dal

greco da documenti che aveva ricevuto da conoscenti, ma in realtà questo è l'unico documento menzionato da Foscolo il cui originale non viene incluso nell'appendice; il vecchio pargiota infatti non è un personaggio storico, ma un altro alter ego letterario dell'autore che, "per la sua 'extralocalità,' proiettato com'è in una 'narrazione' storica, in un'alterità geografica, in una condizione di assoluta diversità sociale," ogni sua identificazione con Foscolo stesso risultava insospettabile (Manganaro 156). Attraverso questo personaggio, Foscolo trovò il modo di denunciare apertamente l'imperialismo inglese e demistificare la politica estera dei Santi Alleati. Il discorso è intriso di saggezza popolare ma anche di realistico pessimismo dovuto alla conoscenza approfondita della società inglese e del sistema delle potenze europee. L'anziano pargiota infatti fa presente al consiglio dei primati che l'Inghilterra mirava solo alla conquista del mercato marittimo nel Mediterraneo e di conseguenza necessitava dell'intervento dell'Impero ottomano per limitare l'espansione territoriale della Russia, che a sua volta cercava uno sbocco sul mare; per questo, qualora risultasse necessario, l'Inghilterra non avrebbe esitato a vendere Parga per coalizzarsi con la Porta contro la Russia:

Qualora a quei mercanti [gli inglesi] tornasse utile di vendervi per adescare Ali a conceder loro certi vantaggi commerciali ne' suoi porti, gl'inglesi vi venderanno ad Ali. [...] Essi adopereranno ogni arte ed astuzia per assoggettare quanta più potranno parte di Grecia alla Porta, sperando di rafforzare la potenza ottomana contro la temuta preponderanza russa. (*Narrazione* 488-90)

Dovesse diventare protettorato inglese, Parga, diceva il vecchio, non avrebbe più nessun potere su se stessa né potrebbe difendersi contro queste decisioni dell'Inghilterra perché, come Foscolo aveva già sostenuto per le Isole Ionie, lo stato non sarebbe abbastanza forte e la libertà di uno stato va di pari passo con la sua forza. Di fronte alla eventualità di essere ridotti schiavi dagli inglesi, questo personaggio raccomanda invece di rimanere indipendenti da qualsiasi interferenza straniera,

di non sottomettersi al governo inglese e di resistere a oltranza per affermare la propria indipendenza, per non perdere la patria e la propria identità. Di fronte alle leggi della forza che guidano la storia, Foscolo propone qui di opporre una irrinunciabile difesa del diritto della nazione ad autodeterminarsi:

Non vi esorterei ad andare randagi e mendichi in paese straniero. Moriamo in seno alla patria nostra e quando ogni via di salvezza sia tolta alla nostra città, bruciamola, perché questi infedeli possano trionfare sopra le nostre case ruinate e i nostri mutilati cadaveri. [...] Ma appena sarete presidiati da stranieri, diventerete sottoposti alle altrui voglie [...] e perderete per sempre il diritto di difendere la patria. (*Narrazione* 489-90)

Questa orazione foscoliana ricorda nei contenuti e nella struttura l’“orazion picciola” dell’Ulisse di Dante (cosa che non dovrebbe stupire dato che Foscolo stava lavorando a un’edizione critica della *Commedia* proprio in quegli anni), anche se gli esiti non potrebbero essere più diversi. Nella *Commedia*, con la sua orazione breve ma efficace, Ulisse animò i suoi compagni e li convinse a proseguire nell’impresa e oltrepassare le colonne d’Ercole per acquisire quella conoscenza che la loro natura umana gli aveva negata; anche il discorso del vecchio pargiotta/Foscolo è intriso di carica emotiva che avrebbe certamente sollevato gli animi giovani alla lotta politica per l’indipendenza, per acquisire cioè quel diritto naturale che la storia gli aveva negato, ma i primati, “paventando che un simile linguaggio potesse infiammare gli animi de’ giovani,” convinsero l’oratore “a non divulgare quel discorso il giorno seguente” (*Narrazione* 491). Così, spiega Manganaro, “alla inconfutabile lucidità del suo radicale ragionamento, di prospettive amplissime e dilatato su dimensione europea e su tempi lunghi, si oppongo i timori immediati degli altri cittadini, le loro speranze nel porsi sotto la tutela dei forti” (156). Il vano tentativo di questo Ulisse mancato, insomma, non ottiene i risultati sperati, ma l’esito del suo discorso è altrettanto interessante. Infatti, il vecchio pargiotta dopo aver rifiutato di sottoscrivere la dichiarazione di

cessione di sovranità a favore dell'Inghilterra, chiede, e ottiene, che le sue parole vengano investite di una funzione memoriale e messe per iscritto, provando ancora una volta la funzione pedagogica della parola scritta nelle opere di Foscolo. Questo eroe foscoliano, infatti, ottiene dai primati che il suo appello a non soccombere alla forza fosse riconosciuto e registrato come una possibile alternativa alla cessione della sovranità allo straniero, un'alternativa che era stata rifiutata. Lo scopo di trascrivere il discorso nel "libro de' ricordi della città" doveva servire a preservare dall'oblio le "verità" da lui asserite affinché esse potessero essere di aiuto alle generazioni future: "Allora, egli disse, fate che sia tramandato ai figlioli de' vostri figli; – fece che in quella medesima notte il suo consiglio venisse registrato, dettandolo lui stesso, nel libro de' ricordi della città; dopo di che giurò di non partecipare mai più, in parole né in fatti, a nessuna delle loro azioni" (*Narrazione* 491). Sembra un vero e proprio commiato dell'autore alla vita politica, e infatti di lì a pochi anni scriverà la *Lettera Apologetica*, considerata dal suo autore come un testamento politico-spirituale. La *Lettera* verrà stampata postuma da Mazzini nell'edizione foscoliana di *Scritti politici inediti raccolti a documentarne la vita e i tempi* (Lugano 1844, pp. 3-145), e in una lettera a Quirina Mocenni Magiotti del 18 novembre 1839 Mazzini scriveva di voler vendicare, con questa pubblicazione, la memoria di Foscolo, presentandolo come un esempio per i giovani "affinché v'imparino l'ufficio e la dignità delle lettere e le virtù di indipendenza, di coraggio e di amor patrio, che sole fruttano agli scrittori fama durevole e quel che più conta pace e sicurezza di coscienza."⁶⁰ Così Mazzini conferisce alla *Lettera Apologetica* la stessa funzione dell'orazione dell'anziano pargiotta: entrambi i testi, se da un lato congedano i loro autori dalla vita politica, dall'altro ne lasciano indelebile l'insegnamento per le future generazioni.

⁶⁰ Cit. in *La vita e i tempi di Enrico Mayer*, di Arturo Linaker (Barbera editore, 1898), p. 549.

Conclusioni

Nell'introduzione a questo capitolo ho menzionato la definizione di "libro inglese" che la critica ha attribuito allo scritto foscoliano su Parga. Anche se è giusto mettere in luce il punto di partenza (l'Inghilterra e la sua politica imperialista) da cui scaturirono le idee sulla cessione della cittadina dell'Epiro, la definizione di "libro inglese" potrebbe risultare riduttiva se si considera che si tratta di un'opera scritta da un autore italo-greco in esilio, che aveva sostenuto apertamente la causa nazionale italiana e che ora sosteneva la Guerra di Indipendenza greca, la quale per sua mano diventava storia intima, interiore di un popolo misero che paradigmaticamente passava a rappresentare tutti i popoli a cui la storia aveva negato e negava ancora la libertà e l'indipendenza. Sembrerebbe giusto parlare, piuttosto, di libro transnazionale, ma anche trans-storico, un'opera che supera cioè i confini nazionali e la contingenza storica per inserirsi in un dibattito universale su questioni di etica politica.

La maniera in cui Foscolo affronta la cessione di Parga, infatti, rimanda in ultima analisi, secondo la mia opinione, a un discorso più complesso sul rapporto tra etica e politica. Nel famoso saggio di Max Weber "La politica come professione" (1919), il filosofo tedesco identificava due elementi principali dell'etica politica: i principi e le responsabilità. In teoria, i principi implicano una fedeltà inderogabile da parte di chi governa che, nel perseguirli, non si preoccupa delle conseguenze per sé e per gli altri; dall'altro lato, le responsabilità riguardano il compimento degli obiettivi politici, cioè l'azione rivolta al raggiungimento di una determinata causa che si intende servire, magari con una certa indifferenza per la qualità morale dei mezzi usati. I principi riguardano le premesse dell'agire politico, le responsabilità riguardano le conseguenze.

Nella sua invettiva, Foscolo criticava prima di tutto l'etica dei principi su cui si basava la decisione della cessione di Parga, vale a dire il principio di intervento e il principio di equilibrio sostenuti a Vienna, che avevano avuto la conseguenza di contaminare anche l'etica delle

responsabilità del governo inglese – e delle altre potenze europee. In altre parole, analizzata da una prospettiva strettamente storica, la decisione della cessione di Parga si allineava con l'etica dei principi della Restaurazione e soddisfaceva le responsabilità dell'Inghilterra che si era dichiarata garante di una causa ben chiara, cioè il mantenimento dell'assetto geopolitico dell'Europa post-napoleonica. Infatti, come si è cercato di mettere in luce nell'analisi, la cessione di Parga ai turchi rientrava tra le manovre diplomatiche riguardanti la questione d'Oriente perché andava a limitare le mire espansionistiche della Russia e conteneva le aspirazioni di indipendenza dalla Porta del Pascià di Tepeleni. Tuttavia, Foscolo sembra svolgere una critica esclusivamente ai principi, dimenticando le responsabilità, o meglio egli scinde i due piani attribuendo al governo inglese delle responsabilità che non derivavano dai principi a cui aveva aderito. Foscolo accusava l'Inghilterra di non aver adempiuto alla responsabilità etica di proteggere la città greca dal dominio turco, un'accusa che contrastava con l'impegno politico accettato a Vienna dal governo inglese; secondo i principi a cui aveva aderito, l'Inghilterra stava facendo esattamente quello che aveva promesso di fare. Il ragionamento di Foscolo, quindi, poggia su basi ideologiche che non trovano riscontro nella realtà storica e le responsabilità della Santa Alleanza, sebbene contrarie alle aspirazioni nazionalistiche e indipendentiste che animavano l'Europa – e per questo sostanzialmente anacronistiche – erano state pur sempre riconosciute dagli stati al potere.

Weber continua sostenendo che in politica l'etica della responsabilità è prioritaria rispetto ai principi, in quanto essa riguarda la qualità dei fini che si vogliono perseguire (la causa), e può consentire ogni genere di compromesso in nome della governabilità, anche il sacrificio dei diritti altrui per la propria incolumità. Per raggiungere tali fini, sostiene Weber, è necessaria una certa lungimiranza che consente a chi governa di mantenere un senso di distacco dalle persone e dalle situazioni, senza lasciarsi influenzare dalle emozioni del momento. È qui che si stabilisce il discrimine tra il pensiero politico portato avanti da Foscolo, che era quello degli ideali nazionali e

libertari, e l'imperialismo della Restaurazione. La prospettiva foscoliana sulla cessione di Parga, infatti, partiva proprio dal presupposto contrario e identificava il ruolo prioritario dei principi rispetto ai fini, per sostenere un concetto di governabilità a livello internazionale che rispettasse le necessità di tutti i popoli. Foscolo faceva appello a un concetto di responsabilità storica e politica che derivasse da principi universali, ma nella piena consapevolezza che, per riferirsi ancora a Weber, non può esistere un'etica politica unica per tutte le situazioni. Per questo Foscolo, da osservatore europeo quale era, non poteva che guardare più lontano, cercando nella contingenza storica non tanto una risposta alla crisi del momento ma un motivo per indagare questioni di etica politica, in nome della quale si replicavano le violenze di cui ancora cadevano vittime i popoli.

Capitolo II

Il nazionalismo italiano e l'appropriazione letteraria di un episodio non nazionale:

I profughi di Parga di Giovanni Berchet

Giovanni Berchet collaborò in maniera determinante alla nascita della nazione italiana, ai suoi tempi niente più che una costruzione retorica,¹ grazie ad una produzione letteraria capace di persuadere molti italiani della sua reale esistenza e della necessità di combattere per la sua libertà. Tra le sue famose ballate patriottico-risorgimentali,² componimenti in cui egli canta le vicende di quegli anni e i sentimenti che le animarono, *I Profughi di Parga*, composta tra il 1819 e il 1821, ricopre di certo una posizione di primo piano in questo contesto storico-culturale. In essa il poeta non solo sintetizza le spinte emotive e culturali che animavano l'Italia di quegli anni, ma sancisce anche l'importanza del ruolo della letteratura nell'incanalare le passioni del popolo verso la costituzione politica dell'unità nazionale italiana. Nella sua opera, Berchet ci fornisce una lettura patriottica dell'episodio di Parga, collegando il destino degli esuli della città greca a quello dell'Italia, ancora soggiogata dal dominio straniero a seguito delle decisioni del Congresso di Vienna.³ La sua posizione apertamente patriottica risulta nella ballata in un'armonia di pensiero e azione, sofferenza personale per l'esilio e ideali politici di un patriota che vedeva nel tema di Parga il mezzo letterario perfetto per fomentare la rabbia e l'indignazione degli italiani per le

¹ Si vedano Federico Chabod, *L'idea di nazione*; Alberto Banti, *La nazione del Risorgimento*; Alberto Banti e Paul Ginsborg, Introduzione a *Il Risorgimento*; Silvana Patriarca e Lucy Riall, *The Risorgimento Revisited*.

² A Berchet si devono otto ballate, tutte composte durante gli anni dell'esilio: *I profughi di Parga* (1819-1821), *Clarina* (1822), *Il romito del Ceniso* (1823), *Il Trovatore* (1824), *Le fantasie* (1828), *Il rimorso* (1861), *Matilde* (1861), *Giulia* (1861).

³ Dal Congresso di Vienna, la penisola italiana ne uscì completamente smembrata e, a parte il Regno di Sardegna che era governato dai Savoia, il resto della penisola era sotto il dominio di governi stranieri: nel Nord si costituì il Regno Lombardo Veneto sotto l'imperatore d'Austria Francesco I, il Ducato di Parma e Piacenza fu di Maria Luisa, figlia dell'imperatore Francesco I; il Ducato di Modena e Reggio passò all'arciduca Francesco IV d'Asburgo Este; il Granducato di Toscana ebbe come sovrano Ferdinando III d'Asburgo Lorena; lo Stato Pontificio andò al pontefice; infine il Regno di Napoli tornò ai Borbone con Ferdinando IV. Come è chiaro, anche se l'Austria governava direttamente solo sul Regno Lombardo Veneto, essa aveva tuttavia il controllo su ogni trono italiano, grazie a una rete di alleanze diplomatiche e dinastiche.

sopraffazioni degli oppressori stranieri verso i popoli più deboli. Anche Berchet, come Foscolo, profila un parallelo tra la situazione politica greca e quella italiana, ma le differenze tra gli scritti di questi due esponenti del Risorgimento letterario italiano sono evidenti. Se Foscolo, infatti, nel suo libro inglese portava avanti un pensiero politico universale di indipendenza e libertà applicabile a tutte le genti che trovava giustificazione storica nell'episodio della cessione di Parga, per Berchet questo stesso drammatico evento della resistenza dei greci contro i turchi adombrava motivi e sentimenti propri della situazione politica italiana del tempo, tormentata dalle lotte risorgimentali. Emerge tuttavia, in entrambi i casi, più forte dell'odio e del rifiuto verso altre comunità nazionali, un sentimento di solidarietà degli italiani con altri popoli che lottavano per la loro causa nazionale, soprattutto quelli del bacino del Mediterraneo, con cui si instaurerà proprio in questi anni un rapporto di identità comune mediterranea sullo sfondo del quadro geopolitico europeo. Indugiando in particolare sui temi di patria e esilio, onore militare e morale, Berchet mirava a coinvolgere emotivamente il suo lettore e a incanalare le sue emozioni di indignazione e odio per lo straniero, ma anche compassione e pietà per i greci, e ad abbracciare infine la causa nazionale.

In questo capitolo, prima di affrontare l'analisi de *I profughi di Parga*, ho ritenuto necessario collocare la stesura della ballata nel quadro dell'acceso dibattito letterario europeo tra classici e romantici e in quello più specifico della poetica e della produzione berchettiana, per dimostrare come quest'opera sia il vero specchio poetico dell'Italia di quegli anni, in cui la malinconia romantica trova una forte giustificazione psicologica nel sentimento patriottico. La prima parte del capitolo è dunque dedicata ad un *excursus* culturale sulla polemica classico-romantica iniziata da Madame de Staël, in cui si metteranno in rilievo non tanto le differenze tra i due filoni letterari, quanto piuttosto ciò che accomunava gli intellettuali classici e romantici del Risorgimento italiano, cioè una comune idea di patria letteraria, che era elemento identitario della nazione. Che fossero classicisti o romantici, gli intellettuali italiani erano tutti liberali e per questo

si schierarono attivamente a favore della causa politica nazionale, producendo una letteratura di battaglia. In questo contesto va inquadrata la ballata su Parga di Giovanni Berchet.

Nella seconda parte del capitolo verrà esplorata la storia della ballata attraverso lo sviluppo delle idee, delle immagini, dei motivi ispiratori e delle scelte stilistiche e retoriche del poeta, per arrivare infine all'analisi dei versi di Berchet e quindi all'affermazione del fine pratico del testo, quello cioè di favorire il movimento risorgimentale attraverso l'appropriazione e la manipolazione letteraria nel discorso nazionale di un evento storico fuori dai confini geografici della prossima nazione italiana. L'analisi della ballata è divisa qui in tre parti, secondo la struttura del componimento. Nella prima parte, intitolata "La disperazione," il poeta presenta i tre personaggi protagonisti delle vicende narrate, il greco, sua moglie e Arrigo, l'inglese. Le teorie esposte da Alberto Banti in *La nazione dei Risorgimento* mi hanno offerto la base per l'analisi della caratterizzazione di questi personaggi. Come cercherò di dimostrare, essi sono personificazione di alcuni sentimenti nazionali che vengono ripetuti in maniera ricorrente nei testi del canone risorgimentale: il greco è l'eroe nazionale che si sacrifica per la patria, la greca è la fedeltà incondizionata ai valori patri e rappresenta un'idea di patria in senso sentimentale più che politico, e l'inglese personifica il tormento generato dall'amore per una patria disonorata e umiliata. La mia analisi della triade di personaggi mira a dimostrare che, portando immediatamente sulla scena questi sentimenti nazionali e contestualizzandoli in una storia dall'alto valore drammatico (il tentato suicidio del greco), Berchet intenda stabilire già dai primi versi un legame emotivo con i suoi lettori: chi legge infatti non sa ancora, a questo punto della ballata, perché il greco abbia tentato il suicidio, ma intuisce che lo ha fatto per la patria. La compassione e l'empatia che ne sarebbero dovute scaturire erano dovute al riconoscimento di quei sentimenti, in cui il lettore si identificava.

La protagonista della seconda parte della ballata, intitolata "Il racconto," è la donna greca, a cui Berchet affida il compito di raccontare le vicende che hanno portato alla cessione di Parga e

all'esilio dei suoi abitanti. La donna introduce nella ballata il "culto della domesticità" ("cult of domesticity") di cui parla la critica Lucia Re nel saggio "Passion and Sexual Difference," per cui questo personaggio viene associato alla sfera dei sentimenti e delle passioni e trasmette un'idea di patria più familiare, fatta di piccole cose e più legata alla quotidianità che non alle grandi battaglie politiche. Se da un lato la mia analisi conferma questa interpretazione del personaggio femminile, dall'altro ho cercato di mettere in luce come questa greca si discosti dallo stereotipo e manifesti invece una profonda coscienza politica. Nel suo racconto, la greca introduce i concetti di patria (nelle sue varie accezioni), esilio, nazione, identità, informando così il lettore sulla verità dei fatti e preparandolo al passaggio verso la terza parte della ballata. Stimolato emotivamente e informato dei fatti, il lettore di Berchet poteva adesso assistere allo scontro politico tra Grecia e Inghilterra messo in scena nella terza parte della ballata, ed era in grado di prendere una posizione razionalmente maturata.

L'ultima sezione del capitolo è dedicata all'analisi della terza parte della ballata di Berchet. Facendo riferimento alle teorie sulle emozioni patriottiche esposte nella letteratura del canone risorgimentale formulate da Silvana Patriarca ("Indolence and Regeneration;" "A Patriotic Emotion"), Barbara Rosenwein ("Worrying about Emotions in History"), Lucia Re ("Passion and Sexual Difference"), la mia analisi verte sullo studio della compresenza di sentimenti discordanti verso la patria impersonati dal greco e da Arrigo che mettono in scena un vero e proprio duello verbale. L'idea di "comunità emotiva" ("emotional community") teorizzata da Rosenwein mi darà l'opportunità analizzare il lessico delle emozioni e i gesti che le accompagnano e di individuare i sentimenti patriottici che Berchet attribuisce all'uno e all'altro personaggio e che acquistano valenze diverse per ognuno di loro; mi soffermerò in particolare sul sentimento della vergogna, legato in rapporto di antinomia a quello dell'orgoglio: il primo è attribuito ad Arrigo, il secondo al

greco, il quale così si eleva eticamente rispetto all'inglese che invece rimane confinato nel suo isolamento morale.

Il dibattito culturale intorno alla ballata di Giovanni Berchet

Nella ballata *I profughi di Parga* di Giovanni Berchet, scrive Momigliano, “si riflette il volto ora malinconico e corrucciato, ora sdegnoso e furente dell'Italia nobile del tempo” (470). I sentimenti sopra menzionati derivavano non solo dalle vicende politiche che attraversava la patria, ma anche dalle dichiarazioni pronunciate da Madame de Staël circa lo stato della letteratura italiana nel suo articolo “Sulla maniera e utilità delle traduzioni,” pubblicato sulla *Biblioteca italiana* nel gennaio 1816. Madame de Staël non solo aveva messo in moto un acceso dibattito culturale, ma aveva anche risvegliato le istanze nazionalistiche degli italiani, sia da parte di quelli che si definivano classicisti, sia da parte dei romantici. Sebbene ad una prima analisi le posizioni di queste due fazioni letterarie possano sembrare divergenti, lo studio attento degli interventi degli uni e degli altri in risposta alla de Staël dimostra come tutti gli intellettuali nel difendere le proprie scelte retoriche letterarie si appellavano sempre a una tradizione letteraria comune che li definiva in quanto italiani prima ancora che scrittori. Questa pre-esistente idea di patria letteraria comune nelle menti degli italiani – patria che politicamente doveva ancora formarsi – e il rapporto tra letteratura e vicende storico-politiche saranno il motivo ispiratore e il marchio distintivo del romanticismo italiano rispetto a quello mitteleuropeo. Questo “senso di italianità” (Riall, *The Italian Risorgimento* 70) si era già formato anni prima che l'articolo della De Staël fosse pubblicato: poeti e letterati invocavano un ideale culturale e linguistico di nazione e identità nazionale già durante il

periodo napoleonico, prima ancora cioè che questi concetti assumessero un peso politico.⁴ In altre parole, il romanticismo italiano era già in atto prima che l'articolo di Madame de Staël venisse pubblicato e prima ancora che i tre manifesti del romanticismo italiano firmati da Ludovico Di Breme, Pietro Borsieri e Giovanni Berchet nel 1816 ne tentassero la sistemazione dottrinarla. Questi tre documenti, infatti, furono al contempo "il punto di arrivo di un profondo rivolgimento italiano, che aveva già avuto principio nel Settecento, e il punto di partenza per altre battaglie ideali" (Calcaterra 26), e i loro autori ebbero il merito di aver intuito che "soltanto per vie interiori il popolo italiano sarebbe potuto giungere di nuovo a un'ascensione poetica della mente e del

⁴ L'idea di comunità nazionale basata su una condivisa tradizione letteraria e culturale che esiste prima della formazione dello stato nazionale ha radici profonde nella letteratura italiana. Come spiega Banti, l'esistenza di una comunità culturale italiana dotata di lingua e letteratura comune era ben nota da secoli, ma solo all'inizio del Settecento questa idea di comunità venne associata con il termine di nazione (*La nazione del Risorgimento* 5). Già i grandi poeti del Medioevo parlavano di Italia e condannavano le lotte faziose che dividevano le città; Dante per esempio nel canto VI del *Purgatorio* scriveva "Ahi, serva Italia, di dolore ostello / nave senza nocchiere in gran tempesta / non donna di provincia, ma bordello!" (vv. 76-78), manifestando il suo disprezzo per quegli uomini politici (morti di morte violenta) che perirono durante le lotte civili causate dall'odio delle opposte fazioni che dividevano le città; ancora Dante, nel primo canto dell'*Inferno*, quando scrive "Di quell'umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Camilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute" (vv. 106-08), riconosce una continuità storica e culturale che dai suoi tempi andava indietro fino agli eroi virgiliani che sacrificarono la vita nella battaglia tra troiani e latini per la supremazia nel Lazio. Virgilio, nell'*Eneide*, nomina l'Italia e la definisce "terra antica, potente d'armi e feconda di zolla" (III.166), sottolineando così l'esistenza di una nazione intesa non solo in senso geografico ma soprattutto in senso storico, come popolo identificato da una tradizione storica e culturale. Ancora nel Medioevo, Petrarca con la sua canzone *Italia mia* si rivolge con un monito ai principi italiani affinché abbandonino i loro interessi personali che provocano le tante lotte intestine alla nazione e esalta il passato glorioso della penisola, facendo appello alla tradizione e alle virtù classiche che contraddistinguono il popolo italiano e identificando nell'Italia la patria della cultura umanistica. In questa canzone Petrarca va oltre la semplice idea di continuità storica dagli avi ai posteri di una comunità nazionale, ma stabilisce il legame affettivo e parentale tra i membri della nazione e tra il popolo e la sua terra. Nei versi 81-96 Petrarca anticipa tutta la "morfologia del Risorgimento" (Banti, *La nazione del Risorgimento*) quando scrive "Non è questo 'l terren ch' i toccai pria? / Non è questo il mio nido / ove nudrito fui sì dolcemente? / Non è questa la patria in ch' io mi fido, / madre benigna e pia, / che copre l' un et l' altro mio parente? / Perdio, questo la mente / talor vi mova, et con pietà guardate / le lagrime del popol doloroso, / che sol da voi riposo / dopo Dio spera; et pur che voi mostriate / segno alcun di pietate, / virtù contra furore / perderà l' arme, et fia 'l combatter corto: / ché l' antiquo valore / ne gli italici cor' non è anchor morto." Grazie a queste argomentazioni, la canzone di Petrarca ha conosciuto una notevole fortuna fino al Risorgimento, in particolare nella canzone *All' Italia* di Leopardi, dove il poeta rimarca il senso di continuità storica e culturale del popolo italiano. Ma qui, al tono esortativo dei versi citati di Petrarca si sostituisce un senso di commiserazione e di dolore per la patria un tempo gloriosa ma ora afflitta dagli stranieri ("O patria mia, vedo le mura, gli archi / e le colonne e i simulacri e l' erme / torri degli avi vostri, / ma la gloria non vedo, / non vedo il lauro e il ferro ond' eran carichi / i nostri padri antichi. Or fatta inerme, / nuda la fronte e nudo il petto mostri. / Ohimè quante ferite, / che lividor, che sangue!" vv. 1-9).

cuore” che corrispondeva in sublimità a “un’ascensione eroica” (Calcaterra 30),⁵ perché per definizione la letteratura romantica italiana era espressione propria dell’età storica in cui si andava formando.⁶

In breve, ecco lo sviluppo della polemica classico-romantica in Italia e la posizione di Giovanni Berchet.⁷ Nell’esortare gli italiani a leggere, tradurre e imitare gli autori mitteleuropei, anziché indugiare in un’eccessiva celebrazione e imitazione della tradizione letteraria greca e latina, l’articolo di Madame de Staël suggeriva l’esistenza di una dicotomia tra la produzione artistica d’Italia e quella del resto d’Europa, dicotomia che si esprimeva proprio, da parte degli italiani, nello “sta[re] contenti all’antica mitologia” (16), senza pensare che “quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d’Europa le ha già abbandonate e dimenticate” (16). L’articolo era indirizzato agli intellettuali italiani che, considerati troppo classicisti e rivolti al passato, erano poco sensibili e ricettivi alla letteratura europea contemporanea. Secondo Madame de Staël, i classicisti italiani erano “una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri per

⁵ Nell’intervento di Di Breme alla polemica classico-romantica, egli scrive, in un momento quasi di estasi, guardando al futuro, “contemplo l’ascensione poetica della mente e del cuore stare a paro di sublimità coll’ascensione eroica;” e sosteneva di porre in quella contemplazione la più alta voluttà (cit. in Calcaterra 30).

⁶ Il chiarimento del legame tra letteratura romantica italiana e storia si può trovare leggendo l’intervento di Gian Domenico Romagnosi sul numero del 10 settembre 1818 del *Conciliatore*. Romagnosi sostiene che la letteratura italiana non sia né classica né romantica, ma che essa sia piuttosto “adattata ai tempi e ai bisogni della ragione, del gusto e della morale.” A partire da questo presupposto, Romagnosi aggiunge che “il carattere attuale della letteratura italiana sarà determinato dall’età e dalla località: vale a dire dal genio nazionale eccitato e modificato dalle attuali circostanze, il complesso delle quali forma parte di quella suprema economia, colla quale la natura governa le nazioni della terra” (cit. in Calcaterra 346).

⁷ La polemica classico-romantica che si delinea in Italia in quegli anni è assai complessa e coinvolge numerosi autori e intellettuali del tempo, da Alessandro Manzoni, a Ugo Foscolo, a Giacomo Leopardi, a Giovanni Berchet, e molti altri che scrissero assiduamente sulle pagine dei giornali letterari, specialmente sul *Conciliatore*. Di questa polemica, tante volte ricostruita e studiata e ormai notissima, mi limiterò in questa parte del capitolo a esporne i momenti principali al fine più immediato di chiarire la posizione di Berchet e della sua ballata *I profughi di Parga* nel quadro della letteratura romantico-risorgimentale. Per uno studio più approfondito della polemica classico-romantica si veda, Carlo Calcaterra (ed.), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del “Conciliatore” sul Romanticismo*; Aa. Vv., *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica* (2014); Mario Santoro (ed.), *La polemica classico-romantica in Italia* (1963); Egidio Bellorini e Anco Marzio Mutterle, *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (1975); Mario Olivieri (ed.), *La letteratura italiana nelle pagine della critica* (1959); infine, tra le storie della letteratura italiana si ricordano Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana del secolo XIX* (1897); Attilio Momigliano “Dal primo romanticismo alla scapigliatura,” *Storia della letteratura italiana*, pp. 467-71.

trovarvi forse qualche granello d'oro" (17), senza capire che il patrimonio classico, pur restando inestimabile, doveva aprirsi ad altri orientamenti culturali. In particolare, la de Staël rimproverava ai classicisti italiani il loro gusto per l'erudizione e l'amore per la mitologia, la loro scarsa conoscenza degli autori stranieri e la loro estraneità al dibattito letterario europeo. Allo stesso tempo, auspicava uno svecchiamento e un rinnovamento della letteratura italiana, da compiersi anche attraverso le traduzioni delle opere moderne di scrittori europei, inglesi e tedeschi in particolare, "non [...] per vestire le fogge straniere [...]; non per diventare imitatori" (16), ma per consentire agli autori italiani di produrre "qualche util vero, e qualche buon concetto" (17) e occupare così un posto centrale nel quadro europeo della moderna produzione letteraria.⁸

La reazione degli intellettuali italiani fu immediata. I classicisti, considerando gli italiani custodi di un passato glorioso, ne riaffermarono la validità e rivendicarono il primato degli italiani nelle lettere grazie appunto alla tradizione classica che ancora si conservava. Tra i classicisti, il primo a rispondere a Madame de Staël fu Pietro Giordani, che pubblicò un articolo anonimo nel numero di aprile della *Biblioteca italiana*. Qui Giordani discuteva soprattutto il consiglio della de Staël di aprirsi alle novità. Ebbene, sosteneva Giordani, poiché il soggetto dell'arte è sempre il bello, l'appello alla novità non ha senso, perché in questo campo non esistono progressi: una volta raggiunto il culmine della bellezza – culmine toccato in passato dai classici – l'unica cosa che si può fare è continuare a riprodurla; non c'è bisogno di novità ma solo di imitare i processi che hanno reso possibile tale risultato. Più complessa invece era la posizione del giovane Leopardi, che rispose a Madame de Staël due volte, prima nel 1816 con una lettera che però non venne pubblicata, e poi nel 1818 con il *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, scritto in risposta al saggio di Di Breme sul "*Giaurro*," frammento di novella turca, scritto da Lord Byron. La lettera di Leopardi,

⁸ In *Biblioteca Italiana*, gennaio 1816, pp. 9-18.

oltre che enunciare alcuni principi di poetica, (la natura è immutabile, l'arte che imita la natura è pure essa immutabile, il fine della poesia è il diletto), articolava il discorso sull'opposizione antico-moderno, a cui corrisponderebbe una opposizione natura-ragione, illusione-vero. Secondo Leopardi, il mondo moderno si basava sulla ragione e sul vero ma, poiché "l'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale non si cambia né incivilisce" (921), allora la definizione di poeti moderni che i romantici davano di se stessi era infondata, e loro desiderio di allontanare la poesia dal primitivo per accostarla al moderno voleva dire per Leopardi privarla del suo fine ultimo, che era l'imitazione della natura. Questo non significa che il poeta doveva copiare i classici, o accettare dogmaticamente i precetti poetici degli antichi, ma trovare una maniera originale di imitare la natura in base al sentire comune del proprio tempo e alla propria sensibilità: "chiamar la poesia dal primitivo al moderno è lo stesso che sviarla dall'ufficio suo, volerla spogliare di quel sovrano diletto ch'è suo proprio, tirarla dalla natura all'incivilimento" (921). "Ma questo," conclude Leopardi, "né più né meno è quello che vogliono i romantici," che erano per questo nemici della natura e quindi della poesia. Leopardi dunque accusava i romantici di snaturare l'essenza stessa della poesia, la quale, doveva essere liberata dai vincoli dell'intellettualismo e dell'incivilimento in cui la civiltà del suo tempo sembrava impigliata, e l'unica via gli appariva la riconquista della natura attraverso lo studio profondo e continuo dei classici, i quali vissero in perfetta armonia spirituale con "la natura vergine e intatta" (921).⁹

In Leopardi e in Giordani si avverte fortissima la difesa della tradizione letteraria italiana non solo dal punto di vista della poetica classicista contro quella romantica, ma anche come ragione

⁹ Edizione di riferimento, Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*. Ed. Walter Binni. Sansoni, 1969. La proposta leopardiana si rivela quindi non solo una risposta polemica alle tesi romantiche, ma anche uno straordinario salto di qualità nei confronti delle posizioni rigidamente formalistiche dei classicisti. Il ritorno ai classici non nasce nel Leopardi da un'esigenza di ritrovarvi norme e precetti, regole e schemi, bensì dal desiderio di riscoprirvi un mondo di semplicità, di spontaneità, di forte e pura immaginazione, che il tempo presente sembrava aver definitivamente sacrificato sull'altare dell'intellettualismo e del vero. La linea proposta da Leopardi è la più avanguardista ed è già in sintonia con l'imminente stagione degli *Idilli*.

patriottica della gloria d'Italia, da rivendicare con forza come un patrimonio da salvaguardare perché parte dell'identità nazionale degli italiani. La difesa della tradizione letteraria intesa come elemento identitario della comunità nazionale è un aspetto che accomuna tanto i classici quanto i romantici. I patrioti italiani infatti, identificavano la nazione con una comunità che condivideva un passato fatto di tradizioni, lingua, storia e anche letteratura, dove per letteratura si intendevano le storie e gli eroi narrati dai grandi autori italiani che avevano creato una vera e propria letteratura nazionale. Alberto Banti spiega che un popolo decaduto come quello italiano aveva particolarmente bisogno di ricordarsi delle grandi opere letterarie del passato e delle storie delle gesta gloriose e degli esempi di grandezza dei padri che esse raccontavano. Da queste storie, che costituivano la letteratura nazionale, gli italiani dovevano trarre insegnamenti e auspici per rigenerarsi e riconquistare la propria libertà. Tutto questo significava anche che la nazione aveva un passato le cui origini erano lontanissime, ed era necessario tenerne viva la memoria. La riflessione sulla memoria delle grandi gesta nazionali, delle opere nazionali, della letteratura nazionale si traduceva nel "culto delle ceneri dei grandi" (*La nazione del Risorgimento* 74), come lo aveva delineato Foscolo ne *I sepolcri*. In tal senso, sia i classicisti che i romantici concordavano sulla necessità di riconoscere e onorare un canone letterario italiano, anche se le loro produzioni artistiche risultavano poi seguire scelte estetiche diverse. Fu la rivista dei romantici *Il Conciliatore* a perseguire il duplice scopo di scopo di rinnovamento culturale – conciliare, appunto, le diverse opinioni attorno ad un programma unico di innovazione letteraria – e politico – perseguendo l'ideale di una patria letteraria comune, base della futura unità della nazione italiana.

I romantici, in generale, condivisero le critiche di Madame de Staël e decisero che era arrivato il momento di avviare anche in Italia un rinnovamento della letteratura, la quale appariva loro pigra, ferma e chiusa in studi eruditi. Si pubblicarono così, uno dopo l'altro, dei manifesti romantici per mano di alcuni letterati che fondarono a Milano la rivista *Il Conciliatore*. Questa

rivista giocherà un ruolo cruciale nel determinare la cifra specifica della letteratura romantica italiana, la sua peculiarità storica, data da una prospettiva civile e patriottica che la conduce non alla rottura con il passato, come auspicava Madame de Staël, ma a recuperare la tradizione illuministica,¹⁰ come si diceva prima, e a conciliarla con la nuova poetica romantica. Attraverso gli articoli pubblicati sul *Conciliatore* si possono rintracciare i tratti essenziali del romanticismo italiano, che Vittore Branca sintetizza così:

il problema di una letteratura civile e popolare, la lotta contro ogni formalismo letterario e ogni concezione dell'arte come pure godimento, la pronta reazione contro ogni oscurantismo culturale e ogni forma di vana erudizione, lo sforzo di portare i problemi italiani in un clima europeo [...] affiorano come traguardi obbligatori per il fervido rinnovamento della nostra vita spirituale [...]. L'interesse dell'Italia nei suoi vari aspetti e nelle molteplici esigenze di quel momento rivoluzionario resta costantemente il metro con cui *i conciliatori* misurarono gli argomenti da trattare e il modo in cui svolgerli. (L)

Siamo di fronte a una risentita coscienza italiana, aggiunge Branca, che deplora ogni volta che può i mali della dominazione straniera e i sistemi antiliberali e che vede nella letteratura il mezzo per scaldare il cuore della nazione in cui viene coltivata, e promuovere così l'amore per la patria e per le virtù civili che portano al miglioramento morale (XLIX-LVIII). Per tutte queste idee,

¹⁰ In particolare, sul piano politico, il romanticismo difendeva il diritto degli stati europei più piccoli e deboli di scegliere il loro futuro e di sopravvivere in un contesto nazionale che rispettasse le loro esigenze. Questa volontà di salvaguardare la difesa del ruolo dei paesi minori nel sistema internazionale traeva origine dal pensiero politico di Montesquieu e Rousseau i quali avevano sostenuto l'importanza delle piccole repubbliche, indicando in esse modelli di etica civile. Cfr. Maurizio Isabella, *Risorgimento in esilio* 136.

Il Conciliatore divenne l'organo ufficiale dei romantici e dei patrioti risorgimentali, fino a quando, alla fine del 1819, il foglio non venne soppresso dalle autorità austriache per le sue idee liberali.¹¹

Nel 1816 vennero pubblicati sul *Conciliatore* quelli che si considerano i tre manifesti del romanticismo italiano per le idee in essi enunciate circa i nuovi canoni letterari italiani: *Le Avventure letterarie di un giorno* di Piero Borsieri, *Sul "Cacciatore feroce" e sulla "Eleonora" di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* di Giovanni Berchet e *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* di Ludovico di Breme.¹²

Brevemente, Borsieri sottolineava la necessità di sviluppare i generi popolari come il teatro e il romanzo; Di Breme si faceva sostenitore della "poetica dell'unità," vale a dire dell'unità tra poesia e natura, dove per natura si intende una spontaneità di sentimenti e di affetti; infine Berchet, ispirato dai principi estetici e politici del *Conciliatore*, nella sua *Lettera semiseria* mirava a un duplice fine: estetico e letterario da un lato, patriottico e civile dall'altro, facendo così della sua lettera la dichiarazione poetica del romanticismo italiano, caratterizzato dall'intreccio di istanze politiche risorgimentali e di motivi letterari e artistici romantici.¹³

¹¹ L' eredità del *Conciliatore* fu raccolta, ma in termini politici assai più moderati, dalla rivista *L'Antologia* (1821-1833), fondata a Firenze da Gian Piero Vieusseux, con la collaborazione di Cosimo Ridolfi e Gino Capponi. Questa rivista fu un importante centro di propaganda culturale e il gabinetto di lettura di Vieusseux fu frequentato anche da personaggi illustri quali Manzoni, Leopardi e Niccolò Tommaseo.

¹² Tra i letterati che scrissero sul *Conciliatore*, eccezionale sarà l'intervento di Ermes Visconti, il quale in maniera più sistematica si fece interprete della comune poetica. Nelle sue *Idee elementari sulla poesia romantica*, Visconti sostenne che "[i] poeti debbano essere innanzitutto uomini, cittadini e filantropi, non meri dotti né retori; l'impulso poetico deve nascere dalle sensazioni della vita e non dalle abitudini della scuola" (*Conciliatore*, 19, 22, 26, 29 nov.; 3, 6 dic. 1818). È una dichiarazione interessante perché, se da un lato rivela il dissenso rispetto ai classicisti, dall'altro mette in luce l'impegno civile e morale dei romantici italiani che li differenzia dai romantici mitteleuropei. I poeti devono essere "cittadini e filantropi," dunque devono interessarsi del bene comune: da qui l'istanza patriottica e realistica che ispira il romanticismo italiano e gli articoli che escono in quegli anni sul *Conciliatore*. È una posizione affatto distante da quella dichiarata qualche anno più tardi da Manzoni, che nella *Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio (Sul romanticismo)* del 1823 scriveva che la letteratura deve avere "il vero per soggetto, l'interessante per mezzo e l'utile per iscopo."

¹³ Le idee espresse da Berchet nella sua *Lettera semiseria* non sono tutte originali, ma erano già state espresse da Foscolo, Di Breme, Borsieri e si trovavano anche nelle opere tedesche citate in *De l'Allemagne* di Madame de Staël. Anche se la *Lettera* di Berchet potrebbe suonare semplice e superficiale per i motivi sopra citati, non bisogna dimenticare che egli non si proponeva di scrivere un trattato esauriente dove esporre le nuove dottrine della poesia moderna, ma voleva piuttosto fissarne alcuni concetti in una forma semplice, accessibile e popolare, non filosofica, quasi aspirasse a trasferire nella scrittura critica quel carattere popolare che suggeriva alla poesia.

Berchet indicava quale doveva essere il contenuto e quale la forma della poesia romantica italiana, nella speranza di ringiovanire le fonti di ispirazione e di ravvivare l'espressione della poesia. Riassumendo la lettera, Berchet sosteneva che la poesia vera era quella che si ispirava alle memorie della nazione, ad avvenimenti di storia moderna o medievali – poiché nel Medioevo era considerato l'origine della modernità – e ne interpretava i sentimenti. Solo una materia ancora viva poteva interessare il pubblico, che il poeta identificava nel popolo. Per Berchet esistevano tre categorie di lettori: ottentotti, parigini e popolo. L'unica categoria a cui si rivolgeva la letteratura romantica era il popolo (riferito sempre alla borghesia in qualità di ceto medio, quel ceto cioè che poi parteciperà ai moti rivoluzionari); costoro erano abbastanza acculturati per apprezzare la voce dei poeti e non erano così smaliziati da non saper più cogliere le voci delle passioni e le emozioni particolari della propria nazione.¹⁴ Se di primo acchito questa attitudine a scegliersi i lettori in precedenza potrebbe sembrare singolare, bisogna tenere conto dell'altro scopo della poesia romantica, quello patriottico e civile, da cui nasce la necessità per il poeta di proporsi come promotore della causa nazionale, che canta per il popolo e lo scuote, lo entusiasma, lo spinge all'azione. E perciò Berchet poteva concludere: “la gente che egli [il poeta] cerca, i suoi veri lettori stanno a milioni nella terza classe. E questa, cred'io, deve il poeta moderno aver di mira, da questa deve farsi intendere, a questa deve studiar di piacere, se egli bada al proprio interesse e all'interesse vero dell'arte” (cit. in Calcaterra 437). La vera letteratura era quindi quella popolare, chiara scorrevole e comprensibile, che trattava argomenti contemporanei e vicini ai problemi e agli

¹⁴ Attraverso la divisione dei lettori nelle categorie sopra indicate, Berchet probabilmente esprime nel modo più aperto che gli era consentito, il significato politico del romanticismo italiano: i parigini, che egli identifica in un numero esiguo di monopolizzatori dell'arte e delle sue regole, immobili nella loro fedeltà alla tradizione, potrebbero corrispondere perfettamente, in sede politica, alle oligarchie degli stati assoluti, mentre il popolo che Berchet identifica come unico valido giudice della poesia moderna, sarebbe quel terzo stato che la Rivoluzione francese aveva portato sulla scena della storia. Nella *Lettera semiseria* si possono ritrovare le mete verso cui si preparavano a marciare le rivoluzioni nazionali dell'Ottocento, contro le potenze della Santa Alleanza. Anche in questo senso politico va letta la *Lettera semiseria* di Berchet, al di là della polemica letteraria; a tal proposito si veda Carmelo Cappuccio, “Giovanni Berchet” p. 2356.

interessi del popolo. Gli argomenti usati dalla poesia classicheggiante non potevano dar luogo a una poesia viva, per questo era necessario per i poeti abbandonare quei modi letterari che, adatti alla materia classica perché nati con essa, erano adesso anacronistici perché sovrapposti a una materia moderna.¹⁵

Anche da un semplice *excursus* come questo sulle posizioni degli intellettuali italiani circa la polemica suscitata da Madame de Staël è possibile capire che la letteratura romantica italiana, come quella europea, tende a stabilire un rapporto speciale tra l'individuo e il mondo circostante, che sia questo la società civile, la natura o il mondo politico. La peculiarità del romanticismo italiano va cercata piuttosto nel modo in cui questa corrente provò a indirizzare le passioni individuali dal privato al pubblico, dall'individuo alla collettività, dalla comunità locale alla comunità nazionale. In "European Romanticism and the Italian Risorgimento" di Paul Ginsborg si legge che, fermo restando il ruolo centrale del singolo individuo, nel passaggio dal privato al pubblico, il romanticismo italiano fu caratterizzato da una combinazione di passioni e disciplina:

in generale, il romanticismo si preoccupa di estendere le possibilità della politica, facendo sembrare possibile l'impossibile. In questo processo, il ruolo dell'individuo è centrale, sia in termini di leadership che di sacrificio personale. [...] Una popolare immagine della creatività romantica sottolinea l'impetuosità, la spontaneità e il trionfo della passione e dei sentimenti. Ma da sole, queste emozioni, non portano da nessuna parte. [...] Al contrario, le grandi conquiste romantiche non erano mai basate solo sulla passione o sull'ispirazione, ma su un assoggettamento dei sentimenti e delle immagini

¹⁵ Nelle parti successive della *Lettera*, Berchet prima introduce le parole d'ira del suo amico fittizio il curato del Monte Atino, il quale si rivolge agli italiani affinché si scuotano dal letargo e si rendano coevi al proprio secolo e non seppelliti dal passato, poi passa a tradurre i due "romanzi" di Bürger *Il cacciatore feroce* e *Eleonora*, analizzando l'efficacia sui lettori tedeschi e sugli italiani e dando consigli per la creazione anche in Italia di componimenti popolari. Infine, in un'ironica palinodia, finge di sconfessare quanto ha già detto e di schierarsi tra i difensori della poesia classica, giustificando così l'aggettivo "semiseria" posto nel titolo.

a una rigida disciplina, così che potessero trovare la giusta forma e il giusto mezzo per essere espresse. (28-29)¹⁶

La centralità dell'impegno individuale alla causa nazionale è sottolineata anche da Lucy Riall, la quale mette in luce nella politica mazziniana l'importanza di un'agenda politica che si basasse sulla corrispondenza tra "libertà individuale e autodeterminazione della nazione" ("individual liberty and national self-determination"), entrambe impensabili in assenza di una repubblica unitaria da raggiungere attraverso l'insurrezione popolare (*The Italian Risorgimento* 66-68). Da questo punto di vista, sostiene Riall, la più importante innovazione introdotta da Mazzini fu quella di incorporare nel nazionalismo romantico l'attivismo rivoluzionario e le idee repubblicane, conferendo così al nazionalismo romantico un programma politico concreto.¹⁷

Per concludere, prima di passare all'analisi della ballata di Giovanni Berchet, sembra necessario specificare che l'opposizione tra classici e romantici non fu mai così netta perché essa non comportò una meccanica distinzione politica tra reazionari e patrioti. Esponenti di entrambe la parti, infatti, si schierarono a favore della causa nazionale e si batterono per l'unità dell'Italia. Infatti, sia gli autori classici che quelli romantici erano ispirati da quell'impeto eroico che alimentava i loro animi liberali a esprimere le loro aspirazioni politiche, il loro odio verso l'oppressore, i loro dolori di esuli, affinché i lettori fossero incitati a rivendicare la libertà e l'indipendenza della nazione. La convergenza di termini e categorie non solo dà l'idea della

¹⁶ "Generally speaking, Romanticism is concerned with extending the possibilities of politics, with making the impossible seem possible. The role of the individual in this process is central, both in terms of leadership and self-sacrifice. [...] A popular image of Romantic creativity stresses the impetuousness, spontaneity and the triumph of passion and feeling. But by themselves, these emotions lead nowhere. [...] Rather, great Romantic achievement was never based on inspiration or passion alone, but on the subjugation of feelings and images to a rigid discipline, so that they would find a proper medium and a form for their expression."

¹⁷ Nel discorso su Mazzini, Riall continua spiegando che dopo la sconfitta delle rivoluzioni del 1848-1849 molti mazziniani abbandonarono il sogno di una repubblica unitaria a favore dell'idea di un'Italia unita indipendentemente dalla forma di governo, mentre molti moderati liberali iniziarono a identificare il progresso economico e le libertà individuali con l'idea di autodeterminazione nazionale (*The Italian Risorgimento* 68).

complessa interazione tra letteratura e politica all'alba del movimento nazionale italiano, ma rivela anche come la letteratura romantica italiana, nella sua unicità, era in ogni caso orientata verso la creazione di una "ermeneutica nazionalista" ("nationalist hermeneutics"; Luzzi, *Romantic Europe* 176), che aveva il preciso scopo politico di sostenere la causa nazionale. Tra i soggetti preferiti della letteratura patriottica c'erano soprattutto quelli ispirati a tematiche filelleniche, che venivano ricontestualizzati e reinterpretati secondo una logica nazionalista. Il filellenismo ebbe un ruolo determinante della definizione di romanticismo italiano,¹⁸ un filellenismo che a sua volta veniva spesso filtrato da quello straniero, dagli scritti di Lord Byron o di Hölderlin per esempio, che avevano a cuore le sorti della Grecia. La letteratura di viaggio aiutò molto il diffondersi delle idee filelleniche in Europa, ma gli italiani viaggiavano poco, a causa delle restrizioni imposte dai governi locali, e pochi resoconti di viaggio circolavano liberamente tra i lettori. Comunque sia, che fossero classici o romantici, gli intellettuali italiani del Risorgimento erano per la maggior parte liberali, e in quanto tali palpitavano d'amore per la causa della libertà greca e cominciarono ad usare in letteratura – e nelle arti figurative – immagini della Guerra di Indipendenza greca per portare avanti e promuovere il discorso nazionale italiano. Secondo Elena Persico, "[n]el popolo greco oppresso dai Turchi essi vedevano una nazione da riscattare, una battaglia da combattere in nome di quei principi di libertà immortali che il secolo XIX vedeva trionfare, e questo spiega l'aiuto morale e materiale che essi davano alla causa filellenica dalla politica alla letteratura" (11).¹⁹

¹⁸ Per le differenze di pensiero tra filellenismo europeo e filellenismo italiano si legga l'introduzione di questa tesi. Le idee filelleniche si intrecciano non solo con quelle romantiche, ma anche con quelle orientaliste che rivolgono lo sguardo all'Impero ottomano. Il reticolo di interazione tra le varie correnti è complesso e articolato; ai fini di questa tesi, e di questo capitolo in particolare, si vuole solo accennare brevemente al contesto filellenico – e romantico – della produzione letteraria italiana per meglio capire le dinamiche politico-culturali che portarono alla stesura della ballata *I profughi di Parga* di Giovanni Berchet.

¹⁹ Per chiarezza, Elena Persico specifica che il pensiero dei classici sulla Grecia "è spesso contraddittorio e poco chiaro. In generale, essi vedono e sentono la Grecia contemporanea attraverso quella antica" (12). Dall'altro lato, lo sguardo dei romantici è catturato "dalle tinte cupe del dispotismo turco, dallo spettacolo dell'eroismo disperato dei greci da un lato, e dalla lascivia, il fasto e l'opulenza dei Turchi dall'altro" (12).

Pensando poi specialmente alle condizioni italiane – e al romanticismo italiano – troviamo chiarita questa simpatia, poiché “l’italiano maldicente al Musulmano, gli sostituiva, o almeno associava dal più profondo del cuore, il suo padrone austriaco” (Muoni 1-2).

È in questo contesto politico-culturale, in cui la letteratura diventa letteratura di battaglia e cerca di servire come sprone e stimolo alla vita civile e politica italiana, che va inquadrata la produzione artistica di Giovanni Berchet e la sua ballata *I profughi di Parga*, in cui tutto lo sdegno rivolto all’Inghilterra per aver usato la città greca (occidentale e cristiana) come merce di scambio nelle trattative politiche con l’Impero ottomano (orientale e musulmano) va dunque messo in prospettiva. Questa ballata infatti, come tutta la letteratura filellenica italiana, è dettata veramente dalla schiavitù italiana e, oltre alla missione di incoraggiare e di aiutare un popolo come quello greco, si assume anche quella di “propagare e risvegliare in Italia le stesse idee di libertà e di odio alla tirannide” (Persico 27).

Analisi della ballata *I profughi di Parga*

La predilezione di Berchet per una poesia di tipo “popolare” portò lui – e gli altri romantici che abbracciarono le idee della *Lettera semiseria* – a individuare nella ballata il componimento poetico più adatto a farsi generoso strumento di propaganda patriottica e di educazione morale, sociale e politica, in quanto svincolata a livello estetico e formale dalla tradizione classica e fondata sui dettami di chiarezza e semplicità di linguaggio volti a “gradire alla moltitudine” (cit. in Calcaterra 382), per dirla con Grisostomo. Nella *Lettera semiseria*, Berchet, sulle orme di Bürger, definisce la ballata un componimento epico-lirico. Fernando Gritta individua, nelle ballate di Berchet, l’elemento lirico nell’amor patrio e quello epico nella “drammatizzazione di questo sentimento affinché diventi ‘popolare’ e praticamente utile” e aggiunge che “siccome nasce da una posizione pragmatica si sovrappone al primo e ne acquista vitalità poetica” (20). Secondo la

definizione offerta da Cristiana Brunelli, la ballata romantica italiana presenta le caratteristiche di narratività, popolarità e formularità (38-43), le quali ritroviamo espressamente ne *I profughi di Parga*, specialmente nella seconda parte – “Il racconto” – in cui si narrano le vicende del popolo parganioto all’indomani della cessione della città ai turchi. Inoltre, secondo la tradizione romantica nordeuropea, la ballata nella sua pura essenza è “il racconto di un fatto storico, leggendario o inventato, a cui si associa l’elemento narrativo che le è connaturato e la distingue dalla lirica pura, fantasticamente rivissuto con la semplicità e l’immediatezza propria delle antiche ‘Sagen’” (Gritta 5-6); e Berchet così fece ispirandosi all’episodio di Parga, che gli fornì “la storia e la verità, che al giorno d’oggi sono considerate la base indispensabile di tutte le poesie serie e forti” come dichiara nell’“Avertissement de l’auteur” (4) che accompagna *I profughi di Parga*.²⁰ La poetica romantica gli suggeriva inoltre di rivolgersi al cuore e alla fantasia del proprio popolo, di scegliere trame che lo interessassero e fossero verosimili, tali cioè da sembrare tolte alla realtà, e Berchet seguì anche questo suggerimento. L’insofferenza e l’odio per il dominio straniero, la disperazione e la malinconia degli esuli, il rimpianto per la libertà e la patria perduta, la ribellione degli animi nobili agli intrighi della politica erano sentimenti che trovavano risonanza nel cuore dei lettori e avrebbero suscitato l’indignazione e l’esecrazione del popolo italiano contro gli oppressori.²¹

Dal punto di vista prettamente formale, la ballata è divisa in tre parti: la prima parte (“La disperazione”) comprende 120 versi; la seconda parte (“Il racconto”), suddivisa a sua volta in 5

²⁰ “Il fond d’histoire et de vérité, que l’on regarde aujourd’hui comme la base indispensable de toute poésie sérieuse et forte.”

²¹ Nella tradizione della letteratura romantica europea, tedesca in particolare, il genere della ballata venne usato per esprimere anche il concetto, fondamentale per quel nazionalismo, di *Volksgeist*. Lo spirito del popolo – o della nazione – era un concetto già introdotto dal filosofo Johann Gottfried Herder, il quale radicalizzando la teoria che Montesquieu esprime in *L’esprit des lois*, sosteneva che ogni nazione sulla terra si evolveva con caratteristiche precise e uniche rispetto alle altre. Gli intellettuali tedeschi del XIX secolo rielaborarono questo concetto e si interrogarono sulle modalità di trasmissione del *Volksgeist* di generazione in generazione (attraverso legami di parentela; attraverso la pratica della lingua tedesca; per nascita o per residenza).

sezioni di varia lunghezza, è di 254; e la terza parte (“L’abominazione”) comprendente 200 versi.²²

I giudizi estetici che negli anni si sono susseguiti su questa ballata di Berchet sono più o meno tutti concordi nel sostenere che la ballata sembra scritta in fretta, in quanto manca di quell’elaborazione, di quel *labor limae* con cui in genere si ritiene che un poeta realizzi la sua creazione artistica. Tutto questo è vero, a volte ci sono delle forzature nei versi, degli accostamenti stridenti di forme auliche e quotidiane, ma bisogna tenere presente che Berchet temeva che ogni elaborazione togliesse ai versi quel carattere di spontaneità e popolarità a cui egli mirava, che stemperasse nel perfezionamento della forma il vigore dei sentimenti e che chiudesse la poesia nelle accademie anziché aprirla al popolo. Questa rozzezza di forma di cui è stato spesso accusato Berchet ha invece alla base una poetica ben studiata: una ricerca di naturalezza, una volontà di parlare a un vasto pubblico e di commuoverlo e educarlo ai propri ideali. Per questo Berchet è forse il poeta più significativo della patria durante gli anni del Risorgimento e attraverso i suoi componimenti poetici esprimerà sulla pagina in maniera chiara – e polemica – la reazione più forte al classicismo, cioè l’ansia di una democratizzazione dell’arte. Come ultima osservazione preliminare a un più rigoroso discorso critico bisogna dire che la romanza venne pubblicata in maniera completa per la prima volta a Parigi presso l’editore Firmin Didot nel 1823, a cura di Claude Fauriel che accompagnò la poesia con una traduzione in prosa francese. Sappiamo che Berchet consegnò personalmente una

²² Per un’analisi più specifica della forma della ballata, Italo Bertelli nota che “la prima parte comprende 20 strofe di 6 decasillabi; la seconda parte invece assume la forma di un polimetro, in cui le sestine di decasillabi sono seguite da strofette di senari; la terza parte comprende 25 strofe di 8 decasillabi. Per quanto riguarda lo schema metrico è da notare che le strofe della prima parte si dispongono secondo un modello fonico ben articolato, ed hanno il primo verso in rima col terzo, il secondo in rima col quinto, e il quarto verso in rima col sesto (entrambi tronchi). A sua volta, la seconda parte è disposta in terzine incatenate di decasillabi, chiuse da un ultimo decasillabo secondo lo schema ABABCB e così via fino al chiudersi della catena. Le prime 4 sezioni della seconda parte si concludono con strofe di 4 senari. [...] la terza e ultima parte, infine, è disposta in ottave di decasillabi, il cui primo verso rima col terzo, il secondo rima col quinto, il quarto (tronco) rima con l’ottavo, ed il sesto rima col settimo. [...] l’agile ritmo dei non molti senari (40 in tutto) risponde alla funzione stilistica di variare, con melodrammatica libertà tonale e compositiva, l’andamento tematico del racconto. Ad essi infatti sono affidati i pensieri e gli stati d’animo della donna greca. Del resto, anche i decasillabi vengono ad attenuare, nei momenti di più acuta emozione sentimentale, il loro scandito e ben rilevato ritmo anapestico, e si sciolgono in una musica più affabile e più sottilmente armonizzata. Infatti il decasillabo si distende spesso in ricorrenti enjambement, perdendo il suo carattere di metro fortemente scandito” (453-56).

copia del manoscritto de *I profughi di Parga* a Fauriel prima di lasciare Parigi nel 1822; nel libro di Laudomia Cecchini sulla ballata romantica in Italia si legge infatti che nel 1888 Raffaello Barbiera, annunciando di aver ritrovato alcune lettere inedite di Berchet indirizzate alla Marchesina Costanza Arconati, aveva trovato scritto in una di queste lettere che il poeta aveva consegnato a Fauriel il manoscritto de *I profughi di Parga* (14).²³ Claude Fauriel giocò un ruolo importante nella diffusione delle idee romantiche e nazionali che si producevano in Italia e che dall'Europa arrivavano in Italia. Egli fu uno dei maggiori esponenti del gruppo parigino degli *Idéologues* e fu stretto amico di Manzoni, che gli segnalò la ballata di Berchet su Parga in una lettera del 19 gennaio 1821, dove gli scrisse: "Berchet ha terminato la sua poesia su Parga."²⁴ Sembra dunque che Berchet avesse cominciato a scrivere la ballata mentre frequentava il salotto letterario di casa Manzoni; qui aveva anche conosciuto il poeta e storico greco Andrea Mustoxidi, anche lui amico di Manzoni e anche lui frequentatore del suo salotto letterario.²⁵ Non è esclusa la possibilità che i due autori si siano ispirati vicendevolmente nello scrivere le loro storie di Parga. Guido Muoni sostiene che, a quanto pare, il poeta greco Mustoxidi, allora residente in Italia e amico di Manzoni, dovette leggere la prima versione della poesia che Berchet scrisse quando era ancora a Milano; Mustoxidi usò i versi di Berchet come ispirazione per il suo *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*. In un secondo momento, la romanza venne rimaneggiata da Berchet, che aggiustò la sua narrazione in base al resoconto fornito dall'*Exposé* di Mustoxidi che intanto era stato pubblicato, attingendo da esso alcune immagini che si trovano uguali nella ballata, come le donne che immergono i bambini nelle acque di Parga prima di imbarcarsi per Corfù, e l'immagine dei pargiotti

²³ Le informazioni bibliografiche fornite da Laudomia Cecchini per l'annuncio di Barbiera sono *Rivista Contemporanea*, Anno I, fascicolo I e IV, 1888.

²⁴ "Berchet a achevé son poème lyrique sur Parga" (cit. in De Gubernatis 158). Per maggiori dettagli, si veda il capitolo III di questa tesi, pp. 163-68.

²⁵ Per l'analisi del testo di Mustoxidi si veda il capitolo I di questa tesi; va ricordato inoltre che di questi stessi anni è anche la pubblicazione dell'articolo "Parga" di Foscolo, nonché la stesura del suo libro inglese.

che raccolgono un ramo o un pugno di terra da portare con sé in esilio in ricordo della propria terra (Muoni 10).

Il tono dei versi della prima parte è estremamente diverso, come si noterà, dal tono dell'ultima parte, scritta invece da Berchet quando già aveva abbandonato l'Italia e si recato in esilio volontario in Francia (e poi in Gran Bretagna) dopo il fallimento del moto insurrezionale piemontese del 1821.²⁶ Nella terza parte il lettore scoprirà infatti un animo tormentato dal furore generato da una patria amata e disonorata. Più che la voce del poeta, si sente qui la voce di “un liberale lombardo del ‘21 che applicava a tutti i popoli oppressi il grido del parganiota libero” (Persico 25).²⁷ Diversamente, in “La disperazione,” la prima sezione della ballata, i versi suonano più pacati, i personaggi meno irrequieti e quasi disposti a perdersi nell'oblio del ricordo piuttosto che vivere la miseria presente. Non si sente ancora desiderio di vendetta né incitazioni alle armi, ma l'odio per lo straniero non tarda a fare capolino già nei primi versi.

L'eroe, la donna, il traditore: la personificazione dei sentimenti patriottici

Nella prima parte, intitolata “La disperazione” e scritta in strofe di sei versi decasillabi, Berchet introduce subito tutti e tre i personaggi coinvolti nella vicenda narrata nella ballata. Il primo è “quel greco” (I.1) che si getta nelle onde del mare; poi c'è “la donna” (I.5) – sua moglie come sapremo subito dopo – la quale assiste inerme al tentato suicidio; da ultimo viene introdotto Arrigo, l'inglese (I.25), il quale, anche lui presente alla drammatica scena, incita “i remiganti” affinché si

²⁶ Dopo i moti insurrezionali, ai primi di dicembre cominciarono gli arresti da parte della polizia austriaca. Sappiamo da fonti storiche che Berchet si allontanò da Milano e giunse a Parigi il 28 dicembre 1821, dove incontrò altri esuli amici e poté contare sull'appoggio dei francesi amici di Manzoni, tra cui specialmente quello di Claude Fauriel.

²⁷ Guido Muoni specifica anche che, quando venne pubblicata la ballata di Berchet, la gioventù greca e quella italiana immediatamente paragonarono il grido possente di Berchet alla parola promessa e non mantenuta di Foscolo, il quale aveva promesso ai rappresentati pargioti che li avrebbe aiutati ma poi decise di sopprimere la pubblicazione del suo libro inglese (12). Anche se non ho trovato, nella mia ricerca, riscontro a tale affermazioni, è vero tuttavia che la soppressione del libro su Parga da parte di Foscolo non fu vista di buon occhio dall'opinione pubblica europea.

affrettino a salvare “il furente” (I.20). Nello sviluppo della ballata, la caratterizzazione di questi tre personaggi è appena abbozzata: essi infatti non sono unicamente le *dramatis personae* della vicenda, ma impersonano i sentimenti che in quegli anni si stavano diffondendo tra i combattenti e i sostenitori delle cause nazionali europee. Difatti, riconosciamo subito nel greco l’eroe nazionale che, dopo aver difeso la sua patria, preferisce la morte a una vita sotto l’egida straniera; nella donna leggiamo la fedeltà incondizionata ai valori patri nonostante la sua idea di patria sia connotata più in senso sentimentale che in senso politico; infine in Arrigo scorgiamo quel tormento generato dall’amore per una patria che è stata disonorata a causa di un tradimento.

Questi tre sentimenti nazionali corrispondevano ad altrettante figure che, seguendo l’analisi portata avanti da Alberto Banti erano le tre figure tipiche che strutturavano la narrazione della letteratura del canone risorgimentale: l’eroe – il greco in questo caso; il traditore – Arrigo nella ballata di Berchet; e infine la donna – qui la greca. Banti spiga che nella letteratura del canone gli intrecci narrativi sono articolati dall’interazione di queste tre figure, le quali presentano spesso qualità e attributi simili da opera a opera: l’eroe è quasi sempre un condottiero, leader politico e morale, con qualità militari e un intenso amor di patria e che si batte con coraggio, (ma quasi sempre destinato a morire), diventando un esempio per i contemporanei e per i posteri; il traditore, di solito interno alla comunità nazionale ma nel caso della ballata rappresentato da un inglese,²⁸ concorre alla disfatta della comunità nazionale e di solito è causa diretta della sofferenza e della morte

²⁸ È vero che Arrigo è inglese e non può pertanto essere visto come parte della comunità nazionale greca; tuttavia se si considera la particolare situazione politica della città di Parga che stava sotto il protettorato del governo inglese, si potrà capire la scelta di Berchet nel vedere nell’inglese un traditore “interno” alla comunità nazionale. A differenza delle città italiane, infatti, l’episodio della cessione di Parga coinvolge tre entità politiche: la Grecia, la Gran Bretagna e l’Impero ottomano, dove Grecia e Gran Bretagna rappresentano un unico *corpus* statale in opposizione all’Altro, il turco. Già nella scelta dei ruoli dei personaggi si chiarisce il punto di vista differente dei patrioti italiani (e greci) circa l’assetto geopolitico europeo deciso dal Congresso di Vienna. Non solo non era stato riconosciuto ai paesi del Mediterraneo il diritto ad auto-governarsi, ma essi non venivano riconosciuti come entità nazionali neanche a livello culturale, tanto che essi erano diventati solo merce di scambio tra il Nord Europa e il Vicino Oriente turco.

dell'eroe; la donna infine è la vittima delle trame dei traditori e degli usurpatori, pur mantenendo sempre una purezza morale e una incontaminata fedeltà ai valori patri (*La nazione del Risorgimento* 93-108).

Le opere letterarie che ebbero il maggior impatto comunicativo durante gli anni del Risorgimento – tra cui senza dubbio la ballata di Berchet – mutuarono queste tre figure dalla tradizione cristiana perché esse erano profondamente familiari ai più e per questo retoricamente più capaci nel loro compito di evocare valori e ricordi e muovere così all'azione militare. Inoltre, era facile stabilire un parallelismo tra questa triade di personaggi narrativi e la triade cristiana (Cristo, la Vergine e Giuda), in modo da suggellare ideologicamente la nazione come “una comunità di fratelli dotata di respiro etico che la trasforma in qualcosa di sacro” (Banti 122). Berchet, l'autore del Risorgimento che forse più di tutti aveva chiaro il rapporto con il pubblico (Banti 108), con questa ballata aveva dunque puntato all'utilizzo di strutture narrative e di immagini poetiche che fossero “capaci di far sobbalzare il cuore dei lettori e che fossero familiari” (Banti 110).

La prima parte della ballata *I profughi di Parga* si apre con la descrizione iniziale della scena del tentato suicidio del parganiota, a cui fa immediatamente seguito l'invettiva della donna contro Arrigo, la quale fa pesare sul suo capo la vergogna per l'infamia e il tradimento commessi dal suo governo a spese dei parganioti.²⁹ Questo disprezzo dei greci per un inglese, che pure non è direttamente partecipe del tradimento, tornerà alla fine della ballata, pronunciato dal greco risvegliatosi dal coma, e chiuderà la poesia in senso circolare lasciando Arrigo nel suo isolamento

²⁹ La donna sarà protagonista della seconda parte della ballata, “Il racconto,” quando verrà affidato alla sua voce il racconto delle sorti della città di Parga. L'analisi del personaggio femminile sarà pertanto sviluppata successivamente; per ora basterà dire che ella, anche se non è “patriota nel senso politico come l'esule” (De Sanctis 144), è tuttavia una figura politicamente connotata e senz'altro cruciale perché a lei è affidato il compito di raccontare e quindi tramandare la storia e di passarla alle generazioni successive, creando quel legame di parentela che unisce e definisce una comunità nazionale attraverso i secoli.

morale, che è motivo di tutta l'opera.³⁰ Inizia poi la veglia notturna al parganiota portato in salvo nella sua casa dagli inglesi che si adoperano per rinvenirlo, forse mossi dal desiderio di sopperire alla colpa di tradimento del proprio governo, già coscienti che quest'ultimo sia da ritenere colpevole senza bisogno di spiegazioni. Durante la notte la greca, su richiesta dello stesso Arrigo, comincia il suo racconto della cessione di Parga mentre con amorevole dedizione si prende cura del marito tormentato da funesti pensieri di esilio, di patria e di oltraggio straniero:

Da le membra è svanito l'algore.

Ah! sien placidi i sonni; e dal ciglio

si trasfonda la calma nel core;

né il funestin vaganti pensier,

che gli parlin di patria, d'esiglio,

che gli parlin d'oltraggio stranier.

[...]

Tace Arrigo. La greca si asside

a ridir le sue pene; e sovente

il sospir la parola precide

o l'idea nella mente le muor,

perché al letto dell'uomo languente

la richiama inquieto l'amor. (I.103-20)

La struttura narrativa impiegata da Berchet cristallizza subito i tre personaggi nelle tre figure caratteristiche del discorso risorgimentale di cui sopra. Anche se assente in termini di

³⁰ L'isolamento morale di Arrigo ne *I profughi di Parga* corrisponde dal punto di vista tematico all'isolamento morale che affligge la protagonista di un'altra romanza di Berchet, *Il rimorso*; qui la donna è disprezzata e vilipesa da tutti i suoi connazionali per aver sposato un soldato nemico.

interazione con gli altri due personaggi, il greco è senz'altro quello principale e per questo il perno su cui si dipana il resto dell'opera. A questo punto della narrazione il lettore ancora non sa chi sia l'esule, né perché sia in esilio, né di che cosa si tratti, né chi siano gli altri personaggi e perché si trovino sulla scena del suicidio. Eppure, dal gesto iniziale del greco, dalla bipartizione della scena tra greci e inglesi, il tentato suicidio, e dalle parole della moglie che lo consola ("né il funestin vaganti pensier, / che gli parlin di patria, d'esiglio, / che gli parlin d'oltraggio stranier," I.106-08), il lettore inquadra subito l'evento entro la cornice delle lotte patriottiche per l'indipendenza nazionale e riconosce immediatamente in Arrigo, l'inglese, la causa di tali sofferenze. Ancora prima di cominciare il racconto delle gesta eroiche della gente di Parga, il lettore dunque già riconosce facilmente nel greco un martire della patria, e in Arrigo il suo traditore.

Nel suo libro *La nazione del Risorgimento*, lo storico Alberto Banti suggerisce che la figura del martire, presa in prestito dall'immaginario della religione cristiana, nella letteratura del canone risorgimentale diventa un eroe nazionale che consacra se stesso sul campo di battaglia nella lotta per la libertà e l'indipendenza della propria patria. L'eroe è animato dal suo profondo amor di patria, che sfiora talvolta i limiti del fanatismo, il quale lo porta a combattere con coraggio fino alla morte onorevole che inevitabilmente lo colpirà sul campo di battaglia.³¹ Nella sua ballata, tuttavia, Berchet reinterpreta questo modello e la storia personale del suo martire. Il poeta qui non celebra la morte del patriota sul campo di battaglia, ma celebra piuttosto la scelta di un uomo il quale, a una vita di sottomissione al dominio straniero, preferisce morire e salvare la dignità. Il tentato suicidio del patriota greco è un gesto politico, che ha precedenti nella letteratura patriottica italiana, primo fra tutti l'eroe foscoliano Jacopo Ortis. Il suicidio infatti oltre ad essere una scelta più onorevole della sottomissione ai turchi, è anche un gesto simbolico dell'eroe romantico in una lotta

³¹ Per la rivisitazione in chiave patriottica delle figure religiose nella letteratura del canone risorgimentale, si veda il capitolo III, "Archeologia del discorso nazionale," pp. 109-50 del libro *La nazione del Risorgimento*.

titanica contro il mondo e contro la storia. Il disprezzo per la politica imperialista europea, la disillusione storica e il tormento per un futuro da schiavo nella propria patria non possono che condurre questo greco alla scelta di togliersi la vita, come era successo anche per il giovane Jacopo. Il valore militare del greco non viene tuttavia tralasciato, ma sarà affidato al racconto della donna sulla resistenza di Parga alla sua cessione all'Impero ottomano e il definitivo abbandono della città. Qui importa a Berchet innanzitutto sottolineare la sofferenza e la dedizione al sacrificio della propria stessa vita pur di salvare la dignità sottratta. Lo scopo era quello di stabilire immediatamente delle affinità elettive tra il lettore italiano e il greco protagonista della poesia, escludendo da questo rapporto sentimentale il terzo elemento, cioè Arrigo: anche se il lettore ancora non sa che cosa esattamente abbia spinto il greco al suicidio, sa però che lo ha fatto per la patria oltraggiata dallo straniero, e per questo è già in grado di provare una compassione che gli può far immaginare un'analogia tra la sorte del greco e quella che potrebbe toccare agli italiani.

A questo proposito è interessante anche notare come il greco – e la greca – mantenga una sorta di anonimato per tutta la poesia. Questa scelta strategica di lasciare i greci senza nome serviva senz'altro a conferire universalità al sentimento che essi rappresentano (l'amor di patria), in modo da lasciare al lettore italiano della ballata la possibilità di riconoscere facilmente quel sentimento; tutto ciò in opposizione invece al personaggio inglese di cui sappiamo il nome fin dai primi versi, Arrigo, e dell'altro personaggio nominato più tardi nella poesia, Ali Pascià, i due nemici dunque, uno interno e l'altro esterno. Se da un lato Ali Pascià è un personaggio storico realmente esistito, Arrigo è invece un personaggio inventato da Berchet e il suo nome ovviamente non è scelto a caso. Risalendo all'etimologia del nome, Arrigo è una latinizzazione del nome germanico Heinrich, che, composto dai termini Hein / Heim (patria, casa) e rich (potente, dominante) può significare qualcosa come “dominante in patria” o “sovrano della patria.” È un nome che senz'altro implica la superiorità politica e militare dell'inglese sui due greci, ma a mio avviso la questione del nome

potrebbe essere anche più complessa. Nel caso di Arrigo, Berchet sembra assecondare il principio antico per cui conoscere il nome del nemico voleva dire esserne padroni e quindi poterlo sconfiggere.³² L'inglese infatti, e come lui Ali Pascià, poteva anche essere politicamente “dominante” e quindi decidere delle sorti altrui, ma il greco possiede una conoscenza superiore della realtà delle cose. Il poeta sceglie di mettere idealmente il greco – e il poeta stesso, italiano, affratellando i due popoli nella loro condizione di vittime – già a un livello superiore rispetto all'inglese, se non nelle armi, almeno in termini intellettivi e morali. Sono loro infatti che conoscono il nome dei nemici, e non viceversa. Si stabilisce così una egemonia intellettuale dei popoli del Mediterraneo su quelli nordeuropei, che caldeggia anche una loro vittoriosa quanto meritata rivincita militare contro la dominazione straniera.

Nel delineare questi specifici tratti dei personaggi che animano la sua ballata, Berchet aderiva al pensiero filellenico che si era diffuso in Italia proprio durante gli anni del Risorgimento, che ha portato lo storico Isabella a definire le due nazioni “sorelle mediterranee” (*Risorgimento in esilio* 110) per le analoghe rivendicazioni di carattere nazionale e sociale di quegli anni. Il filellenismo italiano assunse con il tempo connotazioni distintive rispetto ai movimenti filelleni che si svilupparono in tutta Europa. Il filellenismo italiano infatti non può essere considerato solo come “l'effetto dell'ammirazione per l'antichità greca, del romanticismo o della riproduzione dello stereotipo negativo nei confronti dell'altro, ossia del mondo musulmano” (Birtachas 461). Per gli italiani la causa greca costituì “una vera e propria fonte di ispirazione, un modello da imitare, una fratellanza che consentiva loro di palesare i propri aneliti patriottici” (Birtachas 461), come ben

³² La filosofia del linguaggio ha dimostrato come, secondo le civiltà antiche, conoscere il nome del nemico era fondamentale per stabilire una sorta di predominanza psicologica che avrebbe favorito la vittoria in battaglia. L'idea derivava dalla convinzione che esistesse una corrispondenza tra il nome e la realtà a cui esso si riferiva, il nome stesso si faceva cioè portatore di significato. Con il progredire della riflessione filosofica e dello studio del linguaggio che si fa sempre più complesso, si comincia a dubitare di questa identità tra nome e realtà.

dimostra questa ballata scritta da Berchet. Mentre la maggior parte dei filelleni nordeuropei “guardava alla Grecia moderna con atteggiamento condiscendente, considerandola come il risultato di una storia di declino a cui contrapporre le glorie dell’antica civiltà greca” (Isabella, *Risorgimento in esilio* 113), i filelleni italiani invece tendevano piuttosto a sottolineare un senso di continuità tra la Grecia presente e quella passata al fine di mettere in luce le origini greche della civiltà europea e occidentale – “non è morto il suo sacro fuoco, rivivrà la Grecia, apostrofe a quelli che ve le riducono, sieno greci, sieno stranieri tutti parimenti obbligatissimi alla infelice!” scriveva Leopardi nelle sue note alla “Canzone sulla Grecia” (cit. in Leopardi, *Puerili e abbozzi vari* 205).³³ In questa ballata, un semplice ma abile espediente letterario come quello di assegnare un nome proprio all’inglese, offre a Berchet l’occasione di caratterizzare il personaggio greco come superiore a quello inglese e al turco in quanto a conoscenza, e per questo motivo capace di autogovernarsi e di procedere verso la creazione di uno stato indipendente.³⁴ La cessione di Parga si inserisce nel quadro più ampio di tutta l’esperienza rivoluzionaria greca, che offrì ai filelleni italiani l’occasione di familiarizzare con un modello di risorgimento basato sull’anima fervida, sull’eroismo moderno

³³ Nel suo libro *Risorgimento in Esilio*, Maurizio Isabella analizza il dissidio tra il filellenismo italiano che aderiva a un progetto nazionale e il filellenismo europeo che si connotava come una sorta di missione civilizzatrice. I filelleni italiani, scrive Isabella, avevano come obiettivo il successo della rivoluzione e la creazione di un governo greco forte e indipendente (102); i filelleni europei, soprattutto inglesi, invece, pur sostenendo la causa nazionale greca, consideravano i greci contemporanei come un popolo arretrato, non moderno né civilizzato, né tantomeno in grado di darsi istituzioni liberali e diritti costituzionali. Piuttosto, pensavano, gli inglesi, se la Guerra di Indipendenza greca avesse dovuto risolversi a favore del popolo ellenico, allora la costituzione che ne derivava avrebbe dovuto ispirarsi ai principi delineati nella costituzione britannica, praticamente annullando ogni aspirazione a definirsi come stato nazione (102-09). Continuando l’analisi delle correnti filelleniche, Isabella sostiene che negli scritti dei filelleni italiani, invece, è sempre sottolineata la rivendicazione del diritto all’indipendenza da parte della Grecia, proiettando all’indietro nel tempo la sua esistenza come nazione e, rilevando così la continuità tra la civiltà antica e quella moderna, volevano provare che “i greci contemporanei avevano un carattere nazionale dignitoso e nobile, inequivocabilmente europeo e civile, [...] e che avevano conservato le virtù militari e civiche dei loro antenati” (Isabella 110). Tra i temi più cari al filellenismo italiano c’era l’idea che la Grecia e l’Italia fossero legate da un rapporto speciale, un’ideale alleanza mediterranea basata su affinità culturali, storiche, climatiche e geografiche.

³⁴ Il filellenismo letterario italiano ha forti connotati politici e si interessò molto al tema della costruzione della nazione greca e degli aspetti legislativi ad essa legati. Per una discussione più approfondita sul filellenismo italiano e le sue peculiarità rispetto ai movimenti filelleni che si svilupparono nel resto d’Europa, nonché sul rapporto tra filellenismo e identità mediterranea nel quadro geopolitico durante gli anni della Guerra di Indipendenza greca e del Risorgimento italiano, si rimanda alla sezione sulla posizione politica di Ugo Foscolo circa la cessione di Parga, al capitolo I di questa tesi.

– e non più su quello dell’antichità greca – e sulla convinzione profonda che un popolo numericamente piccolo, nonostante gli enormi ostacoli reali, con il suo sacrificio, la sua metamorfosi, fosse in grado di rovesciare l’ordine imposto dell’ *ancien régime*.

In questa cornice tematica in cui i popoli europei originari della cultura occidentale si trovavano adesso politicamente e militarmente sottomessi alle potenze nordeuropee, il greco viene raffigurato come un martire, o un Cristo martire, consapevolmente dedicato al sacrificio, la cui morte tragica svolge una funzione di testimonianza delle sofferenze inflitte a tutti i popoli oppressi.³⁵ “La morte del martire è la più grande sofferenza sacrificale,” spiega Banti, ma “attraverso questo sacrificio si può arrivare alla liberazione dell’intera comunità nazionale dallo stato di disonore [...] nel quale essa era caduta” (*La nazione del Risorgimento* 126). Il Risorgimento, e come esso i movimenti di indipendenza nazionale, diventano una vera e propria resurrezione e una forma di riscatto dalla caduta politica e etica inflitta dalle potenze nordeuropee al Congresso di Vienna. Il termine stesso Risorgimento implica infatti l’idea di una rinascita – non una nascita – di qualcosa che esisteva già, dunque si guardava al futuro attraverso dalla prospettiva

³⁵ Ne *I profughi di Parga*, come nelle altre opere del canone risorgimentale in cui è presente l’immagine del patriota in veste di Cristo martire, il calco morfologico funziona perfettamente, altrettanto però non si può dire del calco di tipo semantico, che non si adatta in maniera altrettanto perfetta alla storia di Cristo. Il sacrificio di Cristo, infatti, è compiuto per un’idea di amore che non ha barriere né di popolo, né di lingua, né di territorio, né di razza. All’opposto, gli eroi nazionali vogliono il riscatto di una comunità che implica – per definizione – l’esistenza e l’esaltazione proprio di quelle barriere, e invocano la lotta armata contro lo straniero. I tratti etici degli eroi nazionali, dunque, si allontanano da quelli cattolici, pur professando il rifiuto per ogni forma di violenza e di usurpazione (si veda Banti, *La nazione del Risorgimento* 133). Questa dicotomia di pensiero e il paradosso incarnato dall’eroe martire diventerà evidente nella terza parte della ballata, “L’abominazione,” quando il greco, mosso da un sentimento di ira (uno dei sette vizi capitali) – “Veggio or l’ire che compier si denno” (III.131) – scaglierà la sua maledizione all’Inghilterra – “Maledetta” (III.117) e invoca la vendetta del popolo greco – “La nostra vendetta / la fa il tempo e quel Dio che l’affretta, / che in Europa avvalorà il pensier” (III.126-28), ma subito dopo esprime il desiderio di vedere il giorno in cui tutti ci chiameremo fratelli “allorquando / sopra i lutti espiati dai lutti / il perdono e l’oblio scorrerà” (III.138-40).

del passato.³⁶ Infatti, per quelli che parteciparono al movimento nazionale, l'Italia, così come la Grecia, dovevano riconquistare la nazione, non crearla *ex novo*, in quanto essa non aveva origine da patti stipulati tra gli uomini – i giuramenti registrati dalla letteratura di quegli anni sono giuramenti contro il governo straniero in patria, o per restituire alla madrepatria le terre che le appartengono per natura; la nazione invece trovava la sua origine nei legami naturali, come lingua e razza, che avevano in comune gli individui su uno stesso spazio geografico. Tra questi legami naturali veniva annoverata spesso anche la tradizione religiosa cristiana, che assimilava i paesi del Mediterraneo alla tradizione occidentale e li separava da quella orientale e musulmana. Le figure mutate dalla cristianità impiegate da Berchet fin dai primi versi della sua ballata non solo quindi svolgono la funzione retorica di suonare familiari al lettore, ma asseriscono anche l'appartenenza dei greci, e quindi degli italiani che subito riconoscono queste figure, alla cultura occidentale. È importante sottolineare che Arrigo, nel suo ruolo di traditore, appartiene alla stessa tradizione iconografica del martire/Cristo; per cui è sempre il traditore interno alla patria di cui si parlava prima, mentre il nemico è identificato come completamente altro da sé, trattandosi infatti del turco musulmano. Se da un lato quindi l'assetto geopolitico europeo in quegli anni vedeva le potenze nordeuropee dominare sugli stati del Sud, dall'altro i movimenti di indipendenza nazionale che stavano attraversando l'Europa tendevano ad assimilare quegli stati all'Europa occidentale per storia e tradizioni e a rimarcare la distanza con la tradizione del Vicino Oriente. In quest'ottica, lo scandalo suscitato dalla cessione di Parga, usata come merce di scambio tra Europa e Impero

³⁶ Alberto Banti riporta il significato di Risorgimento così come era attestato nei vocabolari primo-ottocenteschi, in cui il termine ancora non era connotato di sfumature politiche e nazionali, ma significava semplicemente rinascita. Nelle versioni del 1806 e del 1838 del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, la parola "Risorgimento" è definita come "il risorgere. Resurrezione" (rispettivamente alle pagine V. 436 e 916); nel *Vocabolario universale della lingua italiana* del 1852 (Mantova: Fratelli Negretti), il secondo significato di "Risorgimento" è riferito allo stato di una città: "Detto di città vale del suo rialzarsi e tornare in buono stato" (V.900). Solo con il *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo e Bellini del 1872 viene attestato il significato di "risorgimento della nazione a vita civile migliore" (IV.369) (cit. in *La nazione del Risorgimento* 128).

ottomano per assicurarsi la permanenza dell'assetto geopolitico stabilito a Vienna, allarmava i patrioti italiani che presagivano le stesse sorti per la propria nazione.

La prima parte della ballata si chiude con l'immagine della greca che si accinge a raccontare l'abbandono di Parga. Affinché il sacrificio del marito (il tentato suicidio) possa avere un'efficacia testimoniale, è necessario che se ne conservi la memoria (cfr. Banti, *La nazione del Risorgimento* 174). Per questo la donna non inveisce contro Arrigo e non gli nega il racconto degli eventi che hanno portato al gesto estremo del povero parganiota. La donna greca ricopre quasi il ruolo di un antico aedo greco a cui è affidata la trasmissione degli eventi della città di Parga. Proprio come un aedo, la greca utilizza qui un linguaggio chiaro e diretto, contraddistinto da uno stile formulare che procede per immagini ed è fatto di ripetizioni. Come per il racconto di un aedo, anche questo racconto ha funzione duplice: da un lato ha funzione di memoria storica per conservare il ricordo della storia di Parga, dall'altro presagisce il futuro, perché gli aedi conoscevano le cose che furono, che sono e che saranno. La profezia finale, tuttavia, si troverà solo alla fine della ballata, nella terza parte, e sarà affidata al poeta stesso, il quale predirà il futuro di Arrigo, destinato a vagare per l'Europa senza patria, con l'onta del tradimento che gli pesa sul capo.

Dal piano emotivo al piano politico: il racconto delle vicende di Parga

La seconda parte della ballata è tutta pronunciata dalla donna greca, a cui è affidato il lungo racconto delle drammatiche vicende che hanno condotto alla rovina e alla cessione della città di Parga. La sposa del profugo, sempre accorta alla salute del suo coraggioso marito, racconta adesso all'inglese Arrigo della “ferocia di Ali Pascià, [dell']ardimentosa difesa dei parganioti, tutti uniti (anche le donne) a combattere contro il bieco usurpatore, [del] vergognoso tradimento del governo inglese e – come una forma di naturale conseguenza – [del] fremente grido di ribellione e di sacrosanto riscatto politico e morale pronunciato dagli irriducibili parganioti” (Bertelli 459). I

ricordi della donna si concludono con la scena culminante degli abitanti di Parga che, prima di abbandonare la loro patria, bruciano le ossa dei loro morti, per non lasciare nemmeno le tombe esposte al conquistatore spietato, mentre le donne gettano le loro chiome recise nel rogo purificatore e una madre che si ferma alla riva di un ruscello per bagnare “per l’ultima volta / nelle patrie fontane il bambino” (II.V.47-48. L’immagine dei pargioti al cimitero che riesumano i resti degli avi per bruciarli non è unica in Berchet. Come detto in precedenza, la fonte di Berchet è certamente l’*Exposé* di Mustoxidi, il quale a sua volta aveva desunto la notizia dall’articolo “Parga” di Foscolo pubblicato nel 1819 sull’*Edinburgh Review* (cfr. Di Benedetto 344; Muoni 10). La stessa scena verrà poi dipinta da Hayez nel suo famoso quadro *I profughi di Parga* esposto a Brera nel 1831. Tuttavia, nonostante la reiterazione degli stessi motivi tematici, questi autori usarono le immagini dei pargioti in maniera diversa. Foscolo e Mustoxidi scrissero trattati storico-politici, per cui l’immagine dei pargioti al momento dell’esilio, pur se forte da un punto di vista emotivo, mirava soprattutto ad informare i lettori sulle conseguenze umane a cui aveva portato la violazione del diritto delle genti. In Berchet invece questo stesso episodio acquista una valenza lirica e emotiva superiore, in quanto egli non mira ad informare, ma a commuovere il suo pubblico e a risvegliare gli italiani dall’ozio politico in cui sembravano essere caduti; come scrive Banti, a Berchet non interessava tanto la veridicità dei fatti storici narrati, ma gli importava piuttosto la costruzione di immagini che fossero retoricamente efficaci nel loro compito di evocare valori e ideali (*La nazione del Risorgimento* 110).

Mentre il greco rappresenta un sentimento di sdegno e di ira che si tradurrà, nella terza parte della ballata, nell’invettiva violenta contro l’Inghilterra causa di tanto scempio, la donna greca è personificazione dell’altro sentimento che anima il poeta, cioè la tristezza per i semplici e commoventi gesti che accompagnarono l’esilio, pur intercalata da moti di rabbia e desideri di vendetta. Così, ora fiero nel calore dell’invettiva, ora accorato nella descrizione delle disgrazie,

Berchet scrive qui la parte più poeticamente ispirata di questa ballata, soprattutto nella suggestiva immagine finale, dove la critica ha riconosciuto una “pagina grande, [...] una pagina tra le più alte e commosse del nostro Risorgimento” (Bertelli 460).

In questi versi, soprattutto nella quinta sezione della seconda parte, emerge un'altra idea di patria, diffusa sempre in quegli anni: una patria più familiare, fatta di piccole cose e legata più alla quotidianità che non alle grandi battaglie politiche. La donna greca, infatti, pur raccontando di aver preso attivamente parte alla battaglia armata quando Ali entrò a Parga e la sottomise con violenza inaudita alla sua giurisdizione, pur riconoscendo e condannando il tradimento politico del governo inglese, pur essendo animata da un forte sentimento patrio che le fa desiderare vendetta, aggiunge una nuova prospettiva all'idea di patria del marito. La donna esprime qui una idea di patria intesa come legame fisico con la terra, uno spazio definito che, secondo la spiegazione di Alberto Banti, corrisponderebbe nell'immaginario degli scrittori del canone risorgimentale “alla patria geografica” – o nazione – cioè quel luogo che “ospita, da tempo immemorabile, una comunità, diventandone quindi retaggio” (*La nazione del Risorgimento* 70). Quando Banti parla di patria geografica nei testi del canone non si riferisce esclusivamente ai confini politici di uno stato-nazione, a un “inerte spazio fisico” (70), ma piuttosto a un ambiente “che ha ricchezze di cui si va orgogliosi, che ha risorse di cui si è gelosi, ma anche profumi, panorami, colori che strutturano la memoria e accompagnano la vita di chi vi ha abitato” (*La nazione del Risorgimento* 70). Da questa prospettiva parla la donna di Parga quando racconta degli ultimi momenti prima dell'esilio: ella insiste sulla terra intesa come custode dell'eredità e della tradizione, del patrimonio culturale e spirituale di una comunità quando rievoca l'episodio dei parganioti al cimitero a dissotterrare le ossa degli avi affinché nulla di Parga rimanga sotto il dominio turco. E per legittimare, o per meglio dire consacrare, questo momento e la solennità del gesto di bruciare sul rogo i resti dei defunti e le

chiome recise delle donne di Parga, la greca ricorda che esso avvenne proprio durante “i dì santi e amari” della Settimana Santa greco-ortodossa (II.V.1).

L'accostamento in chiave religiosa tra il rito pagano eseguito dai parganioti e la passione di Cristo non può che far presagire al lettore una eventuale resurrezione di Parga – e della Grecia – dalle ceneri sparse delle reliquie dei padri, dopo la morte rappresentata metaforicamente dall'esilio. Infine, per ribadire il rapporto emotivo tra un popolo e la sua terra, al momento dell'abbandono di Parga “il dolore straziante dell'addio e il bisogno di un ultimo contatto fisico con la terra patria invasero gli animi di tutti [...] e nessuno si imbarcò senza prima prendere con sé qualcosa di fisico che potesse ricordargli la patria” (Banti, *La nazione del Risorgimento* 70-71):

E chi un ramo, un cespuglio, chi svolta

Dalle patrie campagne traea

Una zolla nel pugno raccolta. (II.V.49-51)

In tutta la ballata di Berchet sui profughi di Parga c'è un'insistenza su figure e temi mutuati dalla religione cristiana e, se da un lato più di una volta i personaggi si rivolgono a Dio affinché li aiuti nella miseria presente, dall'altra non mancano di definire i turchi e Ali Pascià con appellativi come, per esempio, “infedele,” “miscredente,” “empia Giannina.” Come verrà spiegato meglio nell'analisi della terza parte della ballata, gli autori del canone attingevano spesso al repertorio di immagini offerte dal cristianesimo, con lo scopo di aiutare il lettore a familiarizzare con i concetti politici affrontati, costruendo una base semantica in una nazione in cui le culture erano tante ma le immagini del repertorio cristiano accomunavano la maggior parte degli abitanti della penisola; un esempio su tutti è la figura del martire che dall'ambito prettamente religioso passa a quello politico attraverso la rappresentazione dei patrioti rappresentati sugli altari sacrificali della patria. L'uso di riferimenti alla religione cristiana ha tuttavia anche un altro scopo, cioè quello di stabilire l'appartenenza per tradizione e ideologia dei territori della regione mediterranea allo spazio

geografico dell'Europa occidentale, a cui appartenevano i paesi allora ritenuti civilizzati, e non ai territori musulmani dell'Est Europa, governati dall'Impero ottomano, considerato dall'opinione pubblica europea come la peggiore forma di despotismo che ostacolava l'emancipazione della sua gente. Questo uso della religione era dettato dalla determinazione dei patrioti italiani a voler combattere sul piano ideologico la tendenza da parte dell'Europa a definire le nazioni mediterranee come regioni periferiche dell'Europa, e a debellare per sempre l'idea che esse ne fossero addirittura fuori dai confini naturali.³⁷ Allo stesso tempo era necessario per i patrioti mantenere e difendere l'identità mediterranea, usata come strumento per affermare la propria importanza storica e culturale in quanto nucleo iniziale della cultura occidentale e per raggiungere una completa emancipazione e indipendenza dalle politiche imperialiste nordeuropee.

La difesa dell'identità nazionale si faceva ancora più forte e evidente negli intellettuali patrioti che sceglievano, o erano costretti, all'esilio, un fenomeno che riguardò Berchet in prima persona e con lui una parte significativa delle classi colte italiane, “non tanto in termini numerici, quanto per l'importanza che quel gruppo di intellettuali esuli ebbe in Italia e continuò ad avere all'estero nella creazione di un movimento nazionale e di una identità nazionale” (Isabella, *Risorgimento in esilio* 3). Infatti, va proprio agli intellettuali che appoggiavano il movimento nazionale da fuori i confini della penisola il merito di aver dato vita a miti destinati a esercitare una vasta influenza nella coscienza politica italiana e a risvegliare gli italiani dall'ozio politico grazie a un costante dialogo con le altre realtà politiche e culturali. Attraverso questo confronto gli intellettuali esuli furono in grado di distinguere ciò che ritenevano peculiare della cultura italiana

³⁷ Si veda Maurizio Isabella, *Risorgimento in esilio*; Joseph Luzzi, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*; Silvana Patriarca, “Indolence and Regeneration” e “A Patriotic Emotion: Shame and the Risorgimento;” Nancy Bisaha, *Creating East and West*; Chloe Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography, 1600-1830*.

per una (ri)definizione di italianità in termini moderni, al fine di raggiungere la tanto agognata indipendenza politica.

L'esilio fu uno dei temi più cari alla letteratura patriottica e, mutuando termini ed espressioni dalla retorica religiosa e cristiana, questa esperienza di emigrazione politica venne spesso collegata, dal punto di vista tematico "ai temi della libertà e del patriottismo, associandol[a] ai concetti di martirio e di sacrificio e di lotta condotta da lontano per dar vita a uno Stato italiano" (Isabella, *Risorgimento in esilio* 4). L'episodio della cessione di Parga e l'esilio dei suoi abitanti sulla vicina isola di Corfù³⁸ diede a Berchet, e come a lui anche agli altri poeti che scrissero su Parga come Foscolo e Mustoxidi, entrambi esuli, l'occasione letteraria perfetta per denunciare questo fenomeno che investì quasi tutti i capi delle rivoluzioni del 1820-1821. Dal punto di vista degli esuli, inoltre, l'episodio di Parga si caricava di ulteriore impatto ideologico per la somiglianza dei destini politici della nazione greca e quella italiana e per i comuni progetti di indipendenza nazionale, che facevano considerare la causa nazionale greca come un'estensione di quella italiana.

Il tema dell'esilio, associato all'idea di patria nelle sue varie accezioni e centro focale della seconda parte della ballata, consente a Berchet di accostare la sfera dell'emotività a quella politica. Il poeta sceglie di affidare al un personaggio femminile la responsabilità del delicato passaggio dall'area esclusivamente emotiva della prima sezione a quella più strettamente politica della terza. La struttura della ballata, infatti, permette di individuare nella prima parte la prevalenza dell'aspetto emotivo veicolato dal tentato suicidio del greco, per cui il lettore viene subito coinvolto emotivamente nella vicenda narrata e entra in un rapporto affettivo con la donna e il suo dolore. Questa premessa consente al poeta una gentile transazione verso la sfera politica proprio attraverso

³⁸ In base ai termini del Trattato di Parigi del 1800, le Isole Ionie ottennero l'indipendenza e furono poste sotto un protettorato congiunto russo-turco, mentre i territori sulla terraferma, fra cui Parga, furono posti sotto il diretto governo della Porta di Istanbul.

la figura femminile – a cui il lettore si è emotivamente attaccato – nella seconda parte, dove ella introduce i concetti di patria, esilio, nazione e identità. Alla fine del racconto della donna, intriso in egual misura di sentimenti patriottici e affezioni personali – simbolicamente congiunti nell’idea di patria geografica – il lettore è emotivamente stimolato e informato dei fatti ed è pronto ad assistere allo scontro politico tra Grecia e Inghilterra, che occupa tutta la terza parte, per schierarsi politicamente dalla parte dei greci contro la politica internazionale inglese e l’occupazione turca.

La caratterizzazione del personaggio della donna greca della ballata di Berchet risponde, da un certo punto di vista, all’immagine classica della patriota in epoca risorgimentale, quasi sempre rappresentata in ambiente domestico, mentre appoggia e sostiene le eroiche gesta del marito. Nel saggio “Men at War: Masculinity and Military Ideas in the Risorgimento” di Lucy Riall leggiamo che “le donne ricoprivano un ruolo tradizionale nell’aiutare gli uomini in esilio o in prigione, ma esse avevano anche ruoli più attivi come occuparsi della stampa o della raccolta di fondi per le iniziative a favore della nazione, oppure esse si univano alle spedizioni militari in qualità di infermiere” (161).³⁹ In “Passion and Sexual Difference,” Lucia Re descrive “il culto della domesticità” (“the cult of domesticity”; 164) che veniva formandosi in quegli anni, secondo il quale le donne erano confinate nella sfera privata dove ricoprivano il ruolo di educatrici dei figli e di mogli devote che mostravano abnegazione e fedeltà al marito, a cui pure dovevano inculcare un

³⁹ “Women played a traditional role in helping men in exile or in prison, but they also played a more active role as publicists and fund-raisers for nationalist activities, [...] or they joined the expeditions as nurses.”

senso di dovere e di protezione verso il nucleo familiare.⁴⁰ Il culto della domesticità tendeva anche ad associare la donna con la sfera dei sentimenti e delle passioni, in contrapposizione all'uomo a cui invece appartenevano per natura la razionalità e l'intelletto. Grazie a queste sue facoltà l'uomo era ritenuto in grado di dominare le sue passioni, mentre la donna, se non controllata dall'autorità maschile che la reindirizzava verso la sfera materna e domestica, rischiava di essere preda e vittima di passioni incontrollate (Re 173). Sebbene questo sia lo schema narrativo ricorrente nella letteratura del canone, Berchet reinterpreta questa struttura sociale binaria basata sul genere, presentandoci invece un uomo greco in preda alle sue passioni più violente, che non sa più controllare fino al punto di tentare il suicidio, e una donna greca che, con l'amorevole abnegazione che è propria del suo ruolo sociale, cerca di calmare l'ira inconsulta, l'odio profondo e la disperazione del giovane marito e di riportarlo alla ragione. Inoltre questa donna, nel suo racconto, dimostra un coinvolgimento attivo, non solo emotivo, nelle vicende politiche che portarono alla cessione di Parga: menziona le azioni militari intraprese per difendere la sua città minacciata da Ali dalla vetta della vicina Suli, caduta in mano ad Ali poco prima di Parga, a cui anche tutte le donne, lei compresa, avevano partecipato:

Dalle vette di Suli domata

L'infedele esecrò le mie genti,

che una sede ai fuggiaschi avean data.

⁴⁰ La donna doveva così farsi garante, a livello sociale, dell'educazione di tutta la famiglia ai buoni valori, come il senso dell'obbedienza, il rispetto per le autorità, la carità, la parsimonia, affinché questi poi si trasferissero dalla sfera familiare a quella sociale, rinforzando il senso di comunità nazionale. Questo tipo di donna apparteneva, nell'immaginario collettivo, alla classe media italiana, in netta opposizione con la donna aristocratica, il cui stile di vita appariva ai più poco morale e troppo dissoluto, decadente e corrotto. Secondo Lucia Re, "divenne una sorta di luogo comune pensare che [...] a differenza delle donne aristocratiche, la nuova donna italiana non avrebbe trovato la sua vera dignità e la "gloria" nel vano frastuono del mondo, nella sfera pubblica o nei brevi trionfi derivanti dall'essere una donna di mondo, ma nell'essere conosciuta solo da quei pochi che avevano il privilegio di esserle accanto e di ammirare la sua saggezza nello spazio private della casa" (169). "It became commonplace to argue [...] that unlike the aristocratic woman, the new Italian woman would find her true dignity and "glory" not in the vain noise of the world, in public display or the short-lived triumphs of worldliness, but in being known only to the few who have the privilege of being close to her and of admiring her wisdom in the private space of the home."

[...]

La sua tromba suonò lo spietato;

Noi la nostra: e scendemmo nell'ira

Sul terreno d'Aghià desolato;

[...]

Gl'infelici eran nostro lignaggio,

nostri i campi; e a punir noi scendemmo

Chi insultava al comune retaggio.

E noi donne, noi pur combattemmo:

O accorrendo al tuonar de' moschetti,

carche l'armi al valor provvedemmo. (II.II.1-21)

Dimostra inoltre una coscienza politica quando riconosce l'errore di aver cercato la protezione degli inglesi contro le minacce di Ali Pascià: dopo l'assedio di Suli, i vecchi di Parga presagirono la stessa sorte per la loro città e consigliarono di rivolgersi agli inglesi per la protezione, ma

Consigliera di stolti è la tema.

[...]

Noi vedemmo venir la tempesta;

e dov'è che cercammo salute?

Nel covil della serpe! (II.III.19-24)

Infine unisce infine la sua voce al grido di tutti i parganioti:

“No, per Dio! Non si serva al tiranno.”

Quindi al crudo paraggio condutti,

Preferimmo l'esiglio. (II.IV.24-26)

Quando la donna racconta della valenza militare dei greci (uomini e donne) dimostrata contro l'esercito turco e la loro dignitosa decisione di abbandonare Parga piuttosto che accettare il dominio straniero, accompagnate dalla sacralità degli ultimi momenti prima dell'esilio, conferisce ai parganioti uno spessore morale che si traduce in onore e gloria, a dimostrazione della persistenza degli antichi fasti del popolo greco. Come già aveva fatto Leopardi prima di lui nelle canzoni politiche, esibire l'onore morale e militare dei greci era un espediente letterario che consentiva a Berchet di incitare gli italiani a fare lo stesso, a uscire dall'ozio politico, prendere le armi, dimostrare all'Europa le doti morali e intellettuali degli italiani, per giustificare l'avvento della nazione italiana in una situazione di politica di chiara sottomissione. Nella letteratura europea di quegli anni, l'accostamento dei destini politici di Grecia e Italia avveniva spesso, in virtù del loro comune passato classico, il quale, agli occhi degli altri stati europei, rendeva due nazioni più un costrutto culturale che degli organismi politicamente in grado di autogovernarsi. Le correnti letterarie del tempo, quelle filelleniche e la letteratura di viaggio soprattutto, identificano nei lunghi anni di dominazione straniera la causa dell'attuale stato di degenerazione in cui versavano Grecia e Italia in quegli anni; ma, mentre si pensava che la Grecia avesse subito un processo di orientalizzazione (che era sinonimo di degenerazione culturale e politica) per la dominazione turca di cui erano vittime, nel caso dell'Italia si metteva spesso in luce come le circostanze storiche avessero generato negli italiani un carattere passivo, una debolezza morale, un'accettazione della condizione attuale che si traduceva in pigrizia e ozio politico.⁴¹ Ad aggravare la situazione circolava poi l'idea che questa caratteristica di popolo indolente gli italiani l'avessero in comune con la cultura orientale – e non con l'industriosa cultura occidentale –, come sosteneva Madame de Staël quando, nella sua opera *Corinne, ou l'Italie* (1807), scrive che “gli italiani sono tanto

⁴¹ Si veda Silvana Patriarca, “Indolence and Regeneration. Tropes and Tensions of Risorgimento Patriotism.”

indolenti quanto gli orientali nel loro stile di vita giornaliero” – concetto già elaborato da Montesquieu nel libro *Lo spirito delle leggi* del 1748. Secondo Silvana Patriarca, la letteratura del canone risorgimentale, pur riconoscendo e condannando questi vizi italiani, cercò comunque di debellare questa immagine diffusa in Europa del popolo italiano, in quanto “per i patrioti italiani, la resurrezione nazionale e la sua rigenerazione significavano un completo recupero del legittimo posto che l’Italia doveva occupare nell’Europa cristiana e industrializzata, per terminare una volta per tutte ogni possibile associazione degli italiani con gli ‘orientali’ e le loro miserabile natura” (“Indolence and Regeneration” 393).⁴² L’ozio e l’indolenza, continua Patriarca, erano descritti come prodotti delle circostanze storiche, quindi temporanei e non insiti nella natura del carattere italiano, infatti “[d]urante gli anni centrali del Risorgimento, patrioti di differenti idee politiche concordavano sul fatto che gli italiani erano caduti in uno stato di completo degrado come conseguenza dei secoli di oppressione straniera e di despotismo” (406-07).⁴³ Ma, se gli ultimi secoli di storia avevano reso il popolo italiano servile e sottomesso, privo di ogni speranza di cambiamento, le vicende storiche presenti non avevano certo il merito di infondere grandi speranze di riscatto nazionale: nella prima metà del XIX secolo i tentativi rivoluzionari erano falliti, e si rischiava che il morale dei patrioti precipitasse nella disperazione del fallimento e nella indifferenza politica e militare. Gli scrittori allora presero posizione e, considerando i fallimenti rivoluzionari e le insinuazioni degli intellettuali europei sul carattere degli italiani, videro nella letteratura il mezzo per una rigenerazione morale e un riscatto politico degli italiani. Patriarca sottolinea come i patrioti italiani capirono l’importanza di usare il passato come mezzo per la rigenerazione del presente:

⁴² “For Italian patriots, national resurgence and regeneration meant a fully recovery of the legitimate place of Italy within the Christian and industrious Europe and thus the end of any possible association of the Italians with the ‘Orientals’ and their ‘abject’ features.”

⁴³ “During the central years of the Risorgimento, patriots of different political convictions agreed that Italians had fallen into a state of complete degradation as a consequence of the centuries of foreign oppression and despotism.”

Per evitare di cadere nelle braccia della disperazione – un gesto poco patriottico – era importante non dimenticare che il passato conteneva anche la chiave per il futuro. L'Italia aveva avuto momenti di grandezza che facevano prevedere la possibilità di una rinascita della civiltà italiana. I patrioti italiani, democratici o moderati, confidavano nel fatto che, poiché i difetti del carattere degli italiani fossero un prodotto della storia contingente, un cambiamento era possibile e che la storia avrebbe, a sua volta, aiutato gli italiani a liberarsene. ("Indolence and Regeneration" 402)⁴⁴

Per quanto riguarda Berchet e – come lui altri scrittori del canone – il recupero del passato in chiave patriottica si realizzò nella ballata su Parga in una giustapposizione del carattere nazionale dei greci con quello degli italiani: il racconto fatto dalla donna della resistenza militare dei parganioti agli attacchi di Ali (parte II) e il ricordo del greco del suo onore conquistato in battaglia "la destra onorata su cui / Splende il callo dell'elsa guerriera" (III.146-47), nella terza parte, della servivano a veicolare la memoria dei lettori italiani verso il proprio passato glorioso, che doveva a sua volta fungere da esempio per i coevi e esortarli ad abbandonare ogni vizio presente per dare spazio invece all'azione militare, l'unico mezzo per spezzare l'oppressione straniera, restituire alla madrepatria le terre che le appartengono e dare finalmente uno stato alla nazione. L'appropriazione poetica dell'episodio di Parga permise dunque a Berchet di esprimere sì solidarietà alla causa greca, ma soprattutto il suo desiderio di vedere gli italiani provare quegli stessi sentimenti di odio per lo straniero e amor di patria che avevano esternato i parganioti.

⁴⁴ "To avoid falling – unpatriotically – into the arms of despair, it was important not to forget that the past contained also a key to the future. Italy had had phases of greatness which made foresee a reborn Italian civilization. Italian patriots, democrats and moderates alike, trusted that since the faults of Italian character were a contingent product of history, change was possible, and history would, in turn, help Italians to get rid of them."

Dopo l'accurato racconto della donna, l'autore chiude la seconda parte della ballata con l'episodio dell'esodo che sembra giunto così al suo culmine rappresentativo, fino ai versi conclusivi con cui il poeta delinea l'immagine desolata della miseranda cittadina, ormai totalmente abbandonata dai suoi abitanti – “Ecco Parga è deserta. Sbandati / I suoi figli consuman nel duolo / I destini a cui furon dannati” (II.V.55-57) – che suonano come monito ai lettori italiani ad agire politicamente e militarmente affinché l'Italia non diventi anch'essa merce di scambio delle grandi potenze.

Il duello verbale tra il greco e l'inglese: idee di patria a confronto

La terza parte della ballata di Berchet, come suggerisce il titolo “L'abominazione,” si dipana in stanze di otto decasillabi che accolgono il confronto verbale tra il personaggio di Arrigo, l'inglese, e l'esule greco che riapre gli occhi dopo il tentato suicidio. La donna, figura importante nella prima parte e protagonista della seconda, quando le viene affidato dall'autore il compito di raccontare le vicende di Parga, rimane ora in disparte e lascia che la ballata termini con i due personaggi maschili che portano in scena sentimenti e passioni tipici del discorso risorgimentale. Nella parte finale della ballata, forse la più viva e la più densa di significato, le personalità dell'esule greco e di Arrigo sono appena abbozzate; essi rappresentano piuttosto la personificazione e lo scontro di sentimenti che lo stesso Berchet poteva aver appreso proprio in quegli anni, durante i quali si era visto costretto ad abbandonare la patria, lasciandosi dietro tutto il disappunto e la vergogna per una rivoluzione fallita nel 1820-1821.⁴⁵ L'amore di patria domina la scena, in tutte le sue sfaccettature: non solo l'angoscia della perdita e il desiderio di riaverla, il dolore dell'esilio e l'amarezza della compassione altrui, in questo caso degli stessi oppressori, ma anche la vergogna

⁴⁵ Si tratta dell'insurrezione piemontese del marzo 1821, che fece seguito ai moti di Sicilia (giugno 1820) e al moto carbonaro a Napoli (luglio 1820).

e il dolore per una patria disonorata. Come spiega De Sanctis, il greco e Arrigo simboleggiano questi due estremi dell'amor di patria: Berchet decide di proiettare su due personaggi distinti quello che di solito era sentimento comune ad ogni patriota italiano del tempo:

Da una parte è il dolore di una patria perduta che mena al suicidio, è l'indignazione di una patria perduta che fa alzare un grido di vendetta, trasforma il dolore in furore. [...] Dall'altra parte è la contraddizione di amare la propria patria e sentirla disonorata. Questi due sentimenti formano come una tela, attraverso cui si scorge l'Italia di quei tempi, l'Italia perduta e l'Italia venduta. (507)

Nel suo saggio "A Patriotic Emotion: Shame and the Risorgimento," Silvana Patriarca mette in evidenza come i patrioti italiani del Risorgimento si dovessero spesso confrontare con sentimenti tra loro opposti, discordanti e antitetici, riguardo alla patria. Se da un lato infatti trionfavano ovunque sentimenti di amore e orgoglio nazionale, insieme all'odio per lo straniero e al senso di dignità che scaturiva dall'onore mostrato nell'azione politica, dall'altro lato la vergogna davanti agli occhi del mondo per una patria umiliata e sottomessa al dominio straniero emergeva nei discorsi dei militanti politici italiani e nella letteratura patriottica del tempo. La vergogna, spesso più forte negli esuli che dovevano confrontarsi regolarmente con lo sguardo di chi, secondo loro, giudicava la miseria in cui volgeva la loro patria, poteva acquistare durante gli anni del Risorgimento anche un aspetto positivo se, facendo appello alla responsabilità morale del singolo individuo verso la questione politica, lo induceva poi all'azione. La vergogna diventava così una sorta di potenziale sentimento motivazionale favorevole alla causa nazionale. Lo scontro verbale tra l'esule greco e Arrigo nella terza parte della ballata di Berchet mette in scena proprio questa tensione emotiva, che viene qui sdoppiata e proiettata su due distinte figure poetiche. Come la critica berchettiana ha sempre sottolineato, certamente il poeta stava facendo appello ai suoi stessi sentimenti di esiliato che aveva appena visto fallire i moti rivoluzionari del 1820-1821, ma lo scopo

della ballata non era certamente terapeutico: in questa ultima parte, Berchet non stava cercando di placare i tormenti del suo animo, ma mirava piuttosto a usare il linguaggio della vergogna per esortare gli italiani a reagire alla condizione presente della loro patria e a muoversi all'azione rivoluzionaria, proprio al fine di lavare via il peso di quella vergogna.

Nella terza parte della ballata, Berchet, scomponendo i sentimenti di orgoglio e amor di patria da quello della vergogna in due personaggi distinti – e non mantenendoli insieme rappresentati in un solo patriota esule come spesso avveniva nella retorica nazionale – e attribuendo l'interpretazione della vergogna all'inglese e non all'esule, chiude il componimento con un'invettiva contro il falso liberalismo della politica britannica (“mentre ostenta che il Negro si assolve” III.121) e con una sublimazione dell'esule greco il quale, benché di umile estrazione sociale rispetto al nobile inglese, si eleva sopra di lui per moralità e dignità, assumendo “proporzioni gigantesche, come quelle per esempio di Farinata” nel decimo canto dell'*Inferno* dantesco (De Sanctis 509). Dunque, con questa operazione retorica, che fa dell'inglese Arrigo il portatore della vergogna e del greco il portatore di orgoglio e onore, Berchet ristabilisce attraverso il mezzo letterario una giustizia morale di cui Italia e Grecia, ma anche l'Europa tutta, erano state private dalle decisioni politiche delle grandi potenze al Congresso di Vienna. È la grande storia che incontra il mondo degli umili, che stabilisce un'equazione tra identità individuale e identità nazionale e fa della reputazione della nazione un fatto personale e morale. In questo incontro, non che il greco non senta l'abiezione della sua condizione presente, ma questa stessa abiezione, siccome volontaria, gli rammenta sempre che non c'è viltà in colui il quale non stringe la mano all'oppressore della sua patria. È tutto un complesso di sentimenti che abitavano gli animi dei rivoluzionari e che Berchet gestisce in maniera magistrale in questa ultima parte della sua ballata.

“L'abominazione” si apre con dei versi dalla potente forza descrittiva: siamo accanto al letto dove riposa il greco e il paesaggio intorno sembra come allietato e animato dalla tenue

“brezza” che spira alle prime luci dell’alba, dai profumati “aranci dell’ampia Corcira,” e dal sole che “rischiara la bella costiera” (III.1-6). Come osserva Spinazzola, la teatralità della scena, “la visualizzazione scenica degli avvenimenti e degli stati d’animo” è per Berchet l’espedito letterario più adatto per trasmettere al pubblico un forte impulso emozionale (883). Infatti nell’ultima sezione della ballata, il lettore, prima incuriosito dal tentativo di suicidio, poi rapito dal racconto di Parga, diventa ora testimone del confronto tra Arrigo e il greco, partecipando emotivamente tanto alla mortificazione dell’uno quanto al dolore dell’altro.⁴⁶ All’inizio, Arrigo sembra dominare la scena con le sue parole: al risveglio del greco, gli tende la mano in segno di amicizia e lo invita a non identificare con i singoli individui le colpe di una nazione:

Ma se i pochi che seggon tiranni
Delle sorti dell’Anglia fur vili,
tutti no, non son vili i Britanni
Che ritrosi governa il poter. (III.57-60)

Dopo aver tentato di discostarsi moralmente dalla comunità nazionale e politica a cui appartiene per diritto di nascita ma non per condivisione di ideali, e dalle azioni politiche della sua nazione, Arrigo cerca poi di stabilire con il greco un vincolo sentimentale che accomunerebbe i due uomini – e per estensione le due comunità nazionali – fino a creare una “fratellanza” di sentimenti. Infatti il nobile inglese, in nome di quello stesso dolore che sta tormentando adesso sia il popolo greco che quello inglese, perché entrambe le loro patrie sono state percosse da un’onta di

⁴⁶ A proposito dell’aspetto teatrale, Italo Bertelli rileva anche come le tre parti della ballata possano sembrare dei veri e propri atti di un’opera lirica. Seguendo le regole della convenzione drammatica, Bertelli sottolinea che “la prima parte si svolge dal tardo pomeriggio fino a tarda notte; la seconda parte (occupata dal racconto della donna) comprende le ultime ore della notte; mentre la terza parte si apre con le prime luci dell’alba, e si prolunga fino a mattino inoltrato. Le ultime strofe della terza ed ultima parte si propongono poi come una sorta di appendice, proiettata a narrare l’umiliante eppur sereno destino dell’esule” (457).

umiliazione, supplica il greco di accettare la sua preghiera come “un’aïta” per fare i suoi giorni “men grami:”

Non tu solo se’ il misero. Tremendo,
Ben più assai che l’averla perduta,
Egli è il dir: La mia patria è caduta
In obbrobrio alle genti e a me.
«Per l’ingiuria che entrambi ha percosso,
Or tu m’odi, o fratel di dolore! [...]
Se preghiera fraterna è gradita,
Dal fratello ricevi un’aïta
Che men gravi i tuoi giorni farà.» (III.77-88)

Arrigo articola il suo discorso intorno al concetto di fratellanza: entrambi lontani dal suolo natio, i due uomini dovrebbero sentirsi accomunati non da vincoli politici ma da vincoli sentimentali scaturiti dal dispiacere per le simili sorti toccate alle loro nazioni. Il concetto di parentela per identificare una comunità è caro al discorso risorgimentale. Alberto Banti infatti spiega che nella letteratura patriottica “viene sviluppata tutta una rete di nessi e relazioni familiari che va dagli avi ai posteri,” in cui spesso i cittadini sono “figli” o “fratelli,” e la patria stessa è “madre” (*La nazione del Risorgimento* 118). Dunque, per i patrioti risorgimentali, l’idea di una comunità parentale era ciò che identificava la nazione, la quale a sua volta era inscindibile dall’idea di comunità territoriale, era dotata cioè di uno specifico ambito fisico-geografico. Ancora Alberto Banti spiega perché la terra e il reticolo parentale fossero così importanti nella definizione e identificazione di una comunità nazionale:

trasformare l’idea astratta di una comunità nazionale dotata di un suo spirito naturale e originario nell’immagine più concreta di una comunità dai tratti geo-parentali definiti

significava trasportare l'idea di una comunità immaginata (Anderson) nella sfera di un'esperienza ovvia e quotidiana. (*La nazione del Risorgimento* 118)

Per Arrigo invece la dimensione geografica passa in secondo piano rispetto alla comunanza affettiva e, nel suo tentativo di superare ideologicamente il concetto di appartenenza ad una comunità nazionale geograficamente e politicamente definita in cui non si riconosce, e facendo leva sullo stato emotivo dell'esule greco, egli vuole piuttosto stabilire una “comunità emotiva” (“emotional community”; Rosenwein 842). Questo concetto valica i limiti geografici e comprende i due esponenti dei popoli greco e inglese. In questi termini anche la risposta emotiva dei due popoli al fatto politico coincide secondo Arrigo: difatti alle sue parole la donna greca si commuove e piange e le sue lacrime fanno eco non solo a quelle di Arrigo che piange mentre parla, ma anche a quelle degli inglesi che, qualche verso prima, avevano pianto di vergogna alla notizia della cessione di Parga:

Mille giusti in le vie d'Albione
Pianser pubblico pianto quel dì
Che aggirato con perfidi ingegni
Narrò un popol fidente ed amico,
Poi venduto al mortal suo nemico
Da quel braccio che scampo gli offrì. (III.67-72)

Nel saggio “Worrying about Emotions in History,” Barbara Rosenwein spiega che secondo la psicologia cognitivista sviluppatasi negli anni Sessanta, aldilà di poche emozioni di base come la paura e la rabbia, la maggior parte delle emozioni non sono irrazionali, ma sono piuttosto il risultato di un giudizio razionale su una determinata situazione:

Le emozioni sono il risultato del giudizio su ciò che è bene e ciò che è male– vale a dire, su come ogni individuo percepisce una cosa come positiva o nociva, piacevole o

dolorosa. In breve, il processo comincia con il giudizio, o una “valutazione.” Poi viene il segnale emotivo; infine arriva “la prontezza all’azione.” (836)⁴⁷

È questo il caso dell’Arrigo di Berchet, il quale, dopo aver giudicato razionalmente le decisioni politiche del governo inglese, esprime l’emozione suscitata – vergogna e amarezza per una patria giudicata ignobile agli occhi di tutta Europa; passa infine all’azione, cercando il perdono del greco nella speranza di non dover portare il fardello dell’ingiuria per una colpa di cui personalmente non si è macchiato.⁴⁸ Ma il risultato del suo gesto non è quello sperato: agli occhi dell’esule greco, Arrigo non è un singolo individuo, ma la sua patria, e in quanto tale responsabile della sua misera condizione presente. Il greco infatti non può scindere individuo e nazione, responsabilità individuale e responsabilità collettiva, che per i greci, così come per i patrioti italiani, restavano un binomio indissolubile; inoltre, il sentimento di fratellanza a cui allude Arrigo non ha lo stesso significato per il greco – o per gli italiani – e quella stessa miseria in cui versano inglesi e greci a cui allude Arrigo, benché apparentemente uguale, è in realtà molto diversa. Superando il momento

⁴⁷ “Emotions are the result of a judgment about ‘weal or woe’ – that is, about whether something is likely to be good or harmful, pleasurable or painful, as perceived by each individual. In brief, the process begins with the judgment or ‘appraisal’. Then comes the emotion signal; finally comes “action readiness.”

⁴⁸ A questo proposito è giusto sottolineare che Berchet, a più riprese in questa ballata, precisa l’innocenza di Arrigo, la sua estraneità alle decisioni del suo governo, quasi sollevandolo moralmente dalla colpa del tradimento agli occhi del lettore. Non solo Arrigo con le sue parole si isola in quanto individuo dalla collettività indistinta degli inglesi colpevoli di aver tradito Parga, ma Berchet stesso aggiunge, alla fine del discorso di Arrigo, due versi narrativi che recitano “Col rimorso egli sconta il delitto, / il delitto che mai nol macchiò” (III.91-92). Perché, ci si potrebbe domandare, Berchet vuole lasciare una sfumatura di dignità a questo personaggio che dovrebbe rappresentare invece la politica dispotica e imperialista che le potenze del Nord Europa stavano infliggendo sugli stati del Mediterraneo (Grecia e Italia)? La risposta va cercata, secondo me, in un articolo pubblicato da Berchet sul n. 15 del *Conciliatore*, laddove egli sostiene che “i popoli attuali d’Europa non formano oggimai altro che una sola famiglia di tutti fratelli: l’essere questi talvolta aizzati gli uni contro gli altri non è opera del loro vero interesse generale, ma sì bene della preponderanza di passioni individuali; e la ferocia delle ire tra nazione e nazione per produrre la contentezza di tre o quattro uomini bisogna che ne rovini un tre o quattro milioni. L’amore per la patria è santissimo ora come lo fu sempre [...] ma questo rarissimo affetto che pure è figliuolo della virtù, fu per maligna destrezza accoppiato all’odio d’altrui, turpissimo dei vizi sociali. Confuse per tal maniera la ragione delle cose, [...] l’Italia rimase gran pezza come separata dal resto dei viventi” (cit. in Isabella, “Liberalism and Empires in the Mediterranean: The View-Point of the Risorgimento” 234). Secondo Vittore Branca, in questo passaggio scritto da Berchet siamo di fronte alla voce di un patriota italiano “consapevole della mortificazione che ogni confine esteso al mondo dello spirito infligge alla stessa coscienza nazionale fino a condurla a certa rovina” (XLX).

emotivo di commozione, quando comincia a parlare il greco, il lettore è in grado di distinguere la diversità delle emozioni che attraversano gli animi dei due personaggi. Arrigo infatti non ha perso la patria e non è costretto a vivere in terra straniera, ma porterà per il resto dei suoi giorni l'onta della vergogna di una patria sleale – si potrebbe pensare a una sorta di giustizia ristabilita, derivante anche dal mancato perdono del greco – il greco invece pur riconoscendo la sua situazione misera, non porta nessuna onta.

Prima di passare all'analisi della risposta del greco, è utile tornare indietro alle parole di Arrigo e ancora alle scelte lessicali dell'autore nel costruire il suo discorso, dove si alternano sensi di colpa e autocommiserazione. Finora si è visto che la scelta di usare termini relativi alla sfera parentale sia dovuta al tentativo da parte dell'inglese di stabilire una “comunità emotiva” (Rosenwein 842) con i due greci, e come l'esternazione delle emozioni abbia portato al gesto del pianto, sia da parte degli inglesi che da parte della donna greca, che si è lasciata commuovere. Il lessico delle emozioni e i gesti che le accompagnano – la fenomenologia emotiva – trovano ampio spazio nel discorso nazionale italiano. Specificamente, al verso III.68 Arrigo menziona un “pubblico pianto” che gli inglesi esternarono quando seppero della notizia della cessione di Parga al turco Ali Pascià. Come per il campo semantico della fratellanza, a cui si è detto i due personaggi danno valenza diversa, così anche l'esternazione dell'emozione – il pianto – assume caratteristiche diverse. Il momento di pianto collettivo, forse catartico, l'atto di piangere in pubblico si pone infatti in posizione diametralmente opposta rispetto al pianto discreto dei greci che lasciano Parga – di notte, quando nessuno li vede (cfr. parte II.V, il racconto del momento dell'abbandono di Parga) – e della donna greca della ballata, le cui lacrime si consumano nell'intimità della casa. Nel descrivere la storia dello studio delle passioni, Barbara Rosenwein spiega che la storia dell'Occidente “è anche una storia di una crescente repressione emotiva,” la quale tuttavia non si occupa veramente dei sentimenti provati dalle persone o di cosa essi potessero significare, ma pone

piuttosto l'accento "su ciò che la gente pensava di questioni come piangere in pubblico, arrabbiarsi, o mostrare fisicamente la propria rabbia" (827-24).⁴⁹ Il gesto di piangere in pubblico, anche se da un lato, in quanto azione collettiva, potrebbe assumere una sorta di valenza politica, dall'altro sottrae forza e virilità a tutta l'Inghilterra, la quale risulterebbe ancora una volta moralmente sminuita rispetto alla riservatezza dei greci. Il pianto, inoltre, era un attributo generalmente associato al genere femminile – si noti per esempio come Berchet faccia piangere la donna greca e non suo marito – così come lo era, per esempio, il segno di arrossire in pubblico. Secondo Silvana Patriarca, entrambe queste esternazioni di emozioni "avevano una connotazione di genere, poiché erano considerate come attributi della modestia e della purezza femminile ("A Patriotic Emotion" 141).⁵⁰ Anche Arrigo mentre parla è attraversato dal rossore della vergogna – "oh rossor!" (III.73) – che, insieme all'esternazione del pianto minimizzano la grandezza e la dignità di questo personaggio, soprattutto quando confrontiamo il suo rossore alla "fiamma" che divampa invece sul volto del patriota greco quando al risveglio si accorge della presenza di Arrigo nella sua casa (III.47).

Attraverso un'analisi del processo emotivo che investe Arrigo quando si trova faccia a faccia con il greco, si approda infine al sentimento della vergogna, accennato in apertura dell'analisi di questa terza parte della ballata di Berchet, la cui manifestazione più comune è proprio il rossore in volto. Secondo la definizione fornita da Patriarca, "la vergogna appartiene a una famiglia di emozioni di tipo sociale e auto-riflessivo con una componente morale e etica. Essa fa parte di una costellazione di simili sentimenti come l'imbarazzo, l'umiliazione, e il senso di colpa,"

⁴⁹ "The history of the West is the history of increasing emotional restraint. [...] The emphasis is not on how people felt or represented their feelings, but on what people thought about such matters as crying in public, getting angry, or showing anger physically."

⁵⁰ "Crying and Blushing also had a gendered connotation, as they were considered as attributes of feminine modesty, chaste womanhood."

e poco più avanti aggiunge una postilla specificamente importante nel caso di Berchet, affermando che “la vergogna, per essere attivata, richiede necessariamente la presenza di un pubblico, dello sguardo dell’Altro” (“A Patriotic Emotion” 135).⁵¹ Il personaggio di Arrigo sembra rientrare perfettamente nella casistica descritta da Patriarca – cos’è la vergogna, come si manifesta e in quali circostanze e a cosa può portare. Avendo l’Inghilterra venduto Parga al nemico turco, Arrigo si vergogna di questa azione commessa e lo sguardo del patriota greco fa sì che tale sentimento si manifesti con il rossore sul suo volto; attraversato da questo sentimento Arrigo chiede perdono al greco per le colpe commesse dalla sua nazione. Quello che manca ad Arrigo, però, è quella sensibilità morale di compiere un’azione politica. Ancora in Patriarca si legge che, nell’ambito del discorso nazionale, il sentimento della vergogna poteva anche essere visto in termini positivi “come una sorta di motivatore per indurre una risposta moralmente responsabile a questioni come guerre, genocidi, e altre atrocità collettive” (“A Patriotic Emotion” 135).⁵² I patrioti menzionano spesso la vergogna, che diventa, al pari ad esempio del campo semantico dei rapporti di parentela menzionati prima, un *Leitmotiv* della letteratura del Risorgimento. Questa vergogna, sebbene fosse un sentimento di matrice negativa, veniva però sfruttata in senso positivo come catalizzatore di forze che sfociassero nell’azione militare. L’esempio più adatto per chiarire questo fenomeno è probabilmente Giuseppe Mazzini, per il quale la causa nazionale veramente corrispondeva con una lotta personale. Per Mazzini la vergogna era un sentimento importante in quanto predisponeva l’individuo a agire per liberarsene, vale a dire a partecipare all’azione militare di riconquista dell’onore nazionale. Basti pensare, per esempio, che nel giuramento di adesione alla Giovine

⁵¹ “Shame belongs to a family of emotions of a social and self-reflexive kind with a moral/ethical component. It is part of a constellation of cognate feelings, such as embarrassment, humiliations, and guilt [...] shame demands the presence of an audience, the gaze of the Other in order to be activated.”

⁵² “Some moral philosophers and cultural critics have pointed out the more positive side and progressive potential of appeals to shame as a motivator, for example, of a morally responsible response to wars, genocide and other collective atrocities.”

Italia, dopo aver invocato Dio, l'Italia, i martiri che si erano già sacrificati per la causa nazionale, i nuovi membri giuravano fedeltà all'associazione in nome di questi principi:

Pei doveri che mi legano alla terra ove Dio m'ha posto e ai fratelli che Dio m'ha dati per l'amore, innato in ogni uomo, ai luoghi ove nacque mia madre e dove vivranno i miei figli – per l'odio innato in ogni uomo, al male, all'ingiustizia, all'usurpazione, all'arbitrio – *pel rossore ch'io sento in faccia ai cittadini dell'altre nazioni, del non aver nome né diritti di cittadino, né bandiera di nazione, né patria* (corsivo mio) – pel fremito dell'anima mia creata alla libertà, impotente ad esercitarla, creata all'attività nel bene e impotente a farlo nel silenzio e nell'isolamento della servitù – per la memoria dell'antica potenza – per la coscienza della presente abiezione – per le lagrime delle madri italiane – pei figli morti sul palco, nelle prigioni, in esilio – per la miseria dei milioni.⁵³

Oppure si pensi ad altri esempi particolarmente noti, come l'*Ortis* di Foscolo che spesso nomina la vergogna / il vergognarsi, per esempio in questo passo: “Fuor di scherzo: conosco d'essere un cervello bizzarro, e stravagante fors'anche; ma dovrò perciò vergognarmi? E di che? – da più di tu mi vuoi cacciar per la testa il grillo di arrossire: ma, salva la tua grazie, io non so, né posso, né devo arrossire di cosa alcuna rispetto a Teresa,⁵⁴ né pentirmi, né dolermi” (*EN, Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, IV, p. 161). O si pensi ancora a Leopardi il quale, nelle sue composizioni patriottiche come *Sopra il monumento di Dante*, *A Angelo Mai*, e *All'Italia* sottolinea la misera condizione presente dell'Italia in contrasto con la sua gloria passata, passando poi a esortare gli italiani e provare vergogna per le condizioni in cui versa la patria. Leopardi sviluppa una vera e propria “narrativa della vergogna” (“narrative of shame”; Patriarca 140), centrata sul vergognoso declino

⁵³ Cit. in Banti, *Sublime madre nostra* 17.

⁵⁴ Dove Teresa sappiamo essere metafora dell'Italia.

di un popolo che ha conosciuto tempi migliori, e sostiene che per compiere le grandi azioni necessarie a far rivivere gli splendori della patria non si può prescindere da una buona dose di amor proprio; per cui per Leopardi, come per altri autori del Risorgimento, l'amor patrio passa attraverso un'analogia tra la nazione e l'individuo.

Vergogna e orgoglio, di cui si parla spesso nella letteratura patriottica, legano dunque indissolubilmente la sfera privata del singolo individuo a quella pubblica dell'intera nazione e stringono ogni individuo a una promessa di azione e di riscatto. Perché dunque Arrigo – e come lui tutti gli inglesi che hanno pianto – aldilà delle scuse personali al parganiota, non riesce a compiere alcun gesto che abbia connotazione politica per rimediare alle colpe della sua nazione? Come si è visto durante l'analisi del discorso di Arrigo, quest'ultimo non conosce il connubio nazione/individuo, piuttosto si sente estraneo alla sua patria e se ne discosta e non riesce a riconoscere la responsabilità personale delle azioni commesse dalla sua nazione. La vergogna di Arrigo rimane in ambito personale e, a differenza del parganiota che ha di fronte, Arrigo prova sì vergogna, ma non prova orgoglio.

Dopo aver ascoltato le parole di Arrigo, il greco risponde mettendo in scena un duello verbale con lo straniero, che simula un vero e proprio scontro armato tra i due personaggi i quali non giocano qui una partita individuale ma “si fanno campioni e rappresentanti di un'intera comunità” (Banti, *La nazione del Risorgimento* 148). Nelle parole del greco, infatti, più che la voce del singolo poeta, si sente la voce di “un liberale lombardo del '21 che applicava a tutti i popoli oppressi il grido del parganiota libero” (Persico 25). Infiammato dalle sue rimozioni, Berchet ci presenta un uomo pieno di passione patriottica che, come in un duello, trafigge il cuore di Arrigo. È senz'alto la parte più viva della poesia. Il greco articola la sua risposta facendo riferimento a quelle stesse immagini menzionate da Arrigo, per dimostrare quanto le loro idee siano distanti e quanto il valore che essi attribuiscono alle idee di fratellanza, orgoglio e giustizia sia in verità molto

diverso. Attraverso la risposta del parganiota, non solo l'intonazione etico-politica della ballata assume forme più concrete e una maggiore consapevolezza ideale, ma la prospettiva di allarga dalla piccola realtà di Parga all'Europa intera.

La veemente requisitoria del parganiota, non ancora placato, non mostra alcuna pietà verso le lacrime di Arrigo, a cui piuttosto egli oppone un fortissimo senso di orgoglio che, nonostante tutto, nessuno potrà togliergli ("Né chi tutto m'ha tolto / Quest'orgoglio rapirmi potrà" III.111-12). L'esilio imposto al popolo parganiota, la miseria della sua condizione presente, non incidono sui valori etici di cui questo personaggio si fa portatore. E non solo, se da un lato egli vive di ricordi e di nostalgia per il passato della sua patria ora vittima delle politiche straniere, dall'altro non dimentica il suo onore e il valore militare dimostrato in battaglia quando, alla richiesta di aiuto, Parga non esitò a scendere in campo per difendere la vicina città di Suli dagli attacchi di Ali Pascià.⁵⁵ Osserva Banti che nelle strutture narrative della letteratura romantico-risorgimentale, la valenza militare è uno dei valori fondamentali da difendere o da riscattare, insieme alla concordia e alla purezza delle donne (*La nazione del Risorgimento* 140-48. Dunque, seguendo la struttura narrativa classica, oltre alla valenza militare, il parganiota, prima indica nella donna accanto al suo letto la vittima di tanto dolore e auspica che ella non debba più tremare per i suoi funesti disegni dettati dal furore del tradimento subito, poi invoca un senso di fratellanza (concordia) che forse in futuro potrà unire le genti d'Europa. ("Forse il dì non è lunge in cui tutti / Chiameremci fratelli" III.137-38). La comunità di fratelli che invoca il greco non è la stessa di quella invocata da Arrigo.

⁵⁵ La fonte di Berchet sull'attacco a Suli e sull'aiuto di Parga ai vicini abitanti di quella città è ancora il libro di Mustoxidi, dove leggiamo "I Parganioti erano valorosi e ospitali; uno dei loro più grandi crimini agli occhi di Ali Pascià era quello di aver offerto asilo a coloro che fuggivano dalla sua ira, in particolare ai sulioti, le cui azioni magnanime già raccontate, onore del nostro secolo." "Les Parganiotes étaient vaillans et hospitaliers: aussi un de leurs plus grands crimes aux yeux d'Ali-Pacha, était l'asyle qu'ils accordaient à ceux qui échappaient à sa fureur, et surtout aux Suliotés, dont les actions magnanimes, déjà connues, ont pour l'honneur de notre siècle, retracé, tout ce que l'histoire de l'ancienne Sparte nous offre de plus propre à exciter l'admiration, mais de plus difficile à imiter" (*Exposé* 9); per Mustoxidi la fonte è l'articolo "Parga" di Foscolo.

Se prima la richiesta di perdono da parte dell'inglese si appellava a un senso di fratellanza tra greci e inglesi per la condivisione degli stessi sentimenti dovuti alla perdita della patria; adesso invece il greco chiarisce la sua idea di fratellanza: non una comunità emotiva, ma piuttosto intesa come vincolo familiare che va dagli avi ai posteri, dalle origini della civiltà occidentale al tempo presente, di popoli che, pur non parlando la stessa lingua, riconoscono però lo stesso linguaggio culturale. Il greco si fa portavoce delle idee politiche di Berchet patriota, il quale, come altri patrioti esuli, credeva nell'esistenza di una solidarietà internazionale che era fondamento della civiltà europea e mondiale. Erano queste le idee (inter)nazionali della carboneria, alla quale Berchet aderì qualche anno prima dei moti rivoluzionari del 1820-1821. Infatti, come osserva Isabella, il cosmopolitismo delle idee patriottiche carbonare si basava sul principio della libertà universale e sull'idea che l'emancipazione nazionale avrebbe contribuito a creare una pace permanente (*Risorgimento in esilio* 127). Il dibattito politico a cui parteciparono gli esuli, i patrioti e i liberali europei (e non) sorto all'indomani del 1815 auspicava la creazione di un sistema di relazioni internazionali che prendesse il posto di quello istituito al Congresso di Vienna, difendendo il diritto di ogni stato europeo, anche quello più piccolo e più debole, di autogovernarsi e di vedere rispettata la propria indipendenza dalle maggiori potenze. La fratellanza era il cardine del rispetto verso le diversità che potevano emergere tra le nazioni d'Europa. Pur credendo fortemente in questi principi, è necessario comunque fare riferimento ancora una volta a Isabella, il quale chiarisce che queste idee patriottiche cosmopolite non erano immuni da atteggiamenti etnocentrici, in quanto, implicando una superiorità dell'Europa sulle altre culture, legittimavano l'espansione territoriale – e culturale – degli stati europei verso Est, favorendo implicitamente una politica imperialista, ma solo se rivolta verso l'Altro (*Risorgimento in esilio* 127). Il fatto di aver applicato una politica imperialista a danno della città di Parga si caricava, da questo punto di vista, di un grosso peso ideologico, in

quanto sembrò che l’Inghilterra, nell’applicare la sua politica imperialista a scapito di un territorio greco, non considerasse questa nazione come appartenente alla sfera occidentale.⁵⁶

Il discorso del greco nella ballata di Berchet, invece, mira anche a demarcare il confine tra Ovest e Est, tra ciò che appartiene alla tradizione occidentale e ciò che invece è Altro *sa sé*. Il tradimento dell’Inghilterra a spese di Parga, difatti, risultava assai più deplorabile agli occhi dell’opinione pubblica per il solo fatto di aver venduto una parte dell’emblema stesso delle origini della civiltà europea e occidentale, una parte della Grecia, al turco musulmano. Tant’è che nella ballata il greco sferza un attacco morale all’Inghilterra che si vanta agli occhi del mondo di avanzare proposte umanitarie per l’abolizione della schiavitù, mentre non si preoccupa di salvare “i fratelli” greci (“Mentre ostenta che il Negro si assolve, / In Europa ella insulta a’ fratelli” III.121-22).⁵⁷ E per rimarcare l’appartenenza della Grecia all’Occidente e la distanza con il mondo turco, il greco invoca Dio sia come testimone del suo giuramento di vendetta, sia come giustificazione (“Quel Dio [...] / che in Europa avvalora il pensier [di vendetta]” III.127-28) al suo desiderio di reclamare quella terra natia che è stata venduta ai turchi. Un Dio dunque nel cui nome si vengono a consacrare i valori essenziali dell’uguaglianza e della libertà politica, ormai diffusi e saldamente

⁵⁶ Per un resoconto dettagliato sul cosmopolitismo degli esuli e sulle idee carbonare si veda il quinto capitolo del libro *Risorgimento in esilio* dello storico Maurizio Isabella.

⁵⁷ Secondo Muoni, Berchet avrebbe attinto questa informazione dall’*Exposé* di Mustoxidi (Muoni 12), già pubblicato nel 1820, in cui si descrivono i fatti antecedenti alla cessione di Parga. Nell’ultima pagina, Mustoxidi, come Berchet e Foscolo, sferza la sua invettiva politica contro l’Inghilterra usando come arma la promessa inglese di abolire la schiavitù per dimostrare l’opportunismo della politica estera inglese: “La cession de Parga élevé un mur d’airain entre vous et tous les Grecs. Au temps fixé par la Providence, pour la rédemption des enfants d’Athènes et de Sparte, c’est loin de vous qu’ils doivent chercher de l’appui. Un nouveau successeur fait oublier les crimes des rois : les crimes des nations ne s’effacent jamais du souvenir des peuples trahis et outrages. Vantez à présent cette résistance opiniâtre de vingt années, aux efforts du géant qui menaçait votre existence. Annoncez avec faste au monde ces continuelles sollicitudes pour les noirs ; ces milliers d’Anglais sacrifiés devant Alger pour délivrer mille esclaves chrétiens ; ces missions *bibliques* qui doivent porter la lumière de la foi aux peuples lointains. Parga est là !” (72). In italiano, “La cessione di Parga ha eretto un muro di ottone tra te e tutti i Greci. Al tempo fissato dalla Provvidenza, per il riscatto dei figli di Atene e di Sparta, saranno lontani da voi quelli dovrebbero cercare di sostenervi. Un nuovo successore farà dimenticare i reati dei re: i crimini delle nazioni non si allontanano mai dal ricordo dei popoli traditi e oltraggiati. Ora lodate questa ostinata resistenza di vent’anni agli sforzi del gigante che ha minacciato la vostra esistenza. Annunciate con fasto al mondo queste continue sollecitudini per i neri; queste migliaia di inglesi sacrificati davanti ad Algeri per rilasciare mille schiavi cristiani; queste missioni bibliche che devono portare la luce della fede ai popoli lontani. Parga è là.”

radicati in gran parte dell'Europa. Ritorna dunque, rinnovata nel senso, l'iconografia cristiana già utilizzata per descrivere i personaggi di questa ballata e, ancora una volta non si può non notare la grandezza morale e la maestosità del greco contrapposte alla piccolezza di Arrigo.

L'animato confronto si conclude con i due personaggi destinati a non intendersi. Il virtuoso parganiota ha avuto parole di sdegno e di fiero odio per l'infida politica estera dell'Inghilterra, mentre il disgraziato inglese, ascoltandolo, non ha potuto fare a meno di rimanerne profondamente turbato e commosso. "L'uno sarà costretto a servire presso padron stranieri [...], mentre l'altro trascorrerà mesto i suoi giorni peregrinando invano per l'Europa, senza riuscire a trovare la pace del proprio cuore" (Bertelli 462).

La terza parte si chiude con un'immagine che ribadisce l'isolamento morale di Arrigo, il quale vaga solo, peregrinando per l'Europa, senza patria e senza conforto, costretto a sopportare per la vita le conseguenze di quell'ingiustizia di cui pure personalmente non si è macchiato, cioè il lamento doloroso delle genti tradite dall'Inghilterra e quel dolore causato da una patria che non può più rispettare:

La sua patria ci confessa infamata,

La rinnega, la fugge, l'abborre;

Pur da altrui mal la soffre accusata,

Pur gli duole che amarla non può.

Infelice! L'Europa ei trascorre;

Ma per tutto lo insegue un lamento. (III.169-74)⁵⁸

La fine di Arrigo suona come una sorta di maledizione, o meglio una profezia da parte di Berchet, il quale utilizza questo espediente letterario – la profezia – per allargare la prospettiva e tutto il

⁵⁸ È interessante notare come la condizione di essere "ramingo" passa dal greco – "È il ramingo che sorge a parlar" (III.104) dice Berchet quando il greco si risveglia, ad Arrigo – "Né mai ferma l'errante suo piè" (III.196).

discorso del tradimento politico da Parga alla Grecia, idealmente all'Italia e infine all'Europa intera, conferendo alla poesia una sorta di valore non solo transnazionale, ma anche trans-storico: gli ideali politici espressi nella poesia, pur essendo generati da un episodio apparentemente secondario della storia occidentale, si possono applicare "Da per tutto" (III.191), cioè ovunque si senta "il lagno di genti infinite, / D'altre genti dall'Anglia tradite, / D'altre genti che l'Anglia vendè" (III.198-200), diventando così ideologicamente legittimi e applicabili a tutte le epoche storiche. Eppure, quel peregrinare di Arrigo sembra essere l'unica strada per raggiungere la fratellanza tra i popoli d'Europei, retaggio ancora vivo nei patrioti italiani degli ideali della Rivoluzione francese; è Berchet stesso che prospetta questa ipotesi quando scrive:

Forse il dì non è lunge in cui tutti

Chiameremci fratelli, allorquando

Sopra i lutti espiati da' lutti

Il perdono e l'oblio scorrerà. (III.137-40)

Si ritrova qui, alla fine della ballata, anche quel senso di europeismo che Berchet aveva espresso sul *Conciliatore*, laddove il poeta riconosceva una tradizione europea unica ma divisa dalle lotte di potere di una oligarchia conservatrice.⁵⁹ E a questo proposito, infatti, il lettore ancora una volta è indotto a sentire un sentimento di compassione per il povero Arrigo che sembra dover sopportare sulle sue spalle tutto il peso della storia. Grava su di lui questa sorta di maledizione per cui è costretto a espiare la colpa di aver violato un diritto considerato naturale, che è il diritto delle genti – o principio di nazionalità – a cui si appellava anche Foscolo nel suo libro su Parga. Questa idea di una eredità europea comune a tutti i popoli non è nuova nella letteratura dell'Ottocento, anzi è particolarmente diffusa nelle correnti romantiche delle letterature nordeuropee; tuttavia, come

⁵⁹ Cfr. nota n.48, p. 145.

spiega Luzzi, molti scrittori stranieri, tra cui anche Madame de Staël e Goethe avevano una visione di Europa diversa da quella dei patrioti italiani; essi infatti avevano costruito la loro idea di eredità europea in parte creando il mito di un'Italia – e una Grecia – pre-moderna, trasformando questi paesi, nell'immaginario collettivo europeo, da “museo” a “mausoleo” d'Europa (*Did Italian Romanticism Exist?* 181). A queste posizioni suggerite dalle letterature nordeuropee Berchet sembra rispondere, sul piano letterario, con i personaggi di questa ballata, soprattutto con Arrigo che, ramingo per l'Europa dopo il suo viaggio in Grecia (in cerca delle sue radici?), non può che richiamare alla mente un classico *Wanderer* preso in prestito dalla più alta tradizione romantica nordeuropea. Come il viandante della letteratura romantica tedesca e austriaca, infatti, Arrigo sarà destinato a viaggiare da un luogo all'altro non verso qualcosa di tangibile, verso un luogo reale, ma verso la conoscenza di se stesso, delle sue origini, della sua identità.

Nei suoi versi dunque Berchet persegue il progetto risorgimentale di politica anti-imperialista teorizzato da Mazzini, secondo cui la conquista territoriale e politica degli imperii viola il principio naturale di nazionalità, che sta alla base dell'ordine mondiale. Secondo Mazzini, solo la legittimazione di tale principio di nazionalità porterà in ultima analisi alla creazione di un pacifico ordine internazionale basato sull'idea di stato-nazione e non di impero.⁶⁰ Sono le stesse idee che Berchet esprime sul n. 15 del *Conciliatore* del 1 ottobre 1818 quando scriveva che

i popoli attuali d'Europa non formano oggimai altro che una sola famiglia di tutti fratelli: l'essere questi talvolta aizzati gli uni contro gli altri non è opera del loro vero interesse generale, ma sì bene della preponderanza di passioni individuali; e la ferocia delle ire tra nazione e nazione per produrre la contentezza di tre o quattro uomini bisogna che ne rovini un tre o quattro milioni. L'amore per la patria è santissimo ora

⁶⁰ Cit. in Isabella, “Liberalism and Empires in the Mediterranean: The View-Point of the Risorgimento” 234.

come lo fu sempre [...] ma questo rarissimo affetto che pure è figliuolo della virtù, fu per maligna destrezza accoppiato all'odio d'altrui, turpissimo dei vizi sociali. Confuse per tal maniera la ragione delle cose, [...] l'Italia rimase gran pezza come separata dal resto dei viventi. (34)

Conclusioni

A questo punto dell'analisi risultano chiari gli intenti delle due opere di Foscolo e Berchet sulla questione di Parga: pur dimostrando entrambi indignazione per il trattamento riservato ai paesi del Mediterraneo dalle grandi potenze europee che avevano partecipato al Congresso di Vienna e pur puntando entrambi a fare di Parga un mezzo di propaganda politica del Risorgimento italiano, il primo, Foscolo, con il suo libro inglese, porta avanti un'invettiva di tipo politico volta a delegittimare il potere arrogatosi dall'Inghilterra di poter decidere delle sorti politiche dell'Europa e di restituire ai popoli la sovranità che gli spetta nella propria nazione, facendo appello a quel diritto delle genti sagacemente cassato a Vienna; il secondo invece, Berchet, attraverso l'appropriazione letteraria di un fatto storico appartenente ad un'altra guerra per l'indipendenza, mira, con la sua letteratura, a risvegliare l'orgoglio nazionale nei suoi lettori e a educarli alla rivoluzione affinché quest'ultimi ne prendano parte. Anche se non si tratta espressamente di un trattato politico, la ballata scritta da Berchet su Parga è intrisa di idee liberali e patriottiche, le stesse che avevano ispirato Foscolo a iniziare la sua lotta politica a favore della cittadina greca.

La propaganda politica dei due autori si sviluppa quindi su due binari diversi e per questo il linguaggio delle due opere è sostanzialmente diverso, non bisogna infatti dimenticare che le idee politiche di Foscolo su Parga nascono in ambiente politico, e non letterario, in occasione cioè dei dibattiti in sede parlamentare a Londra. Berchet invece utilizza un linguaggio fatto di immagini, un linguaggio "nostro, ordinario, immediato, traduzione subitanea di quel che è dentro" (De Sanctis

149), di quei sentimenti cioè che si danno battaglia dentro di lui e dentro molti altri patrioti costretti all'esilio. Da una parte infatti leggiamo del dolore di una patria perduta, che mena al suicidio, e dall'altra parte troviamo la contraddizione di amare la propria patria e di sentirla al contempo disonorata; questi due sentimenti “vengono fuori l'un contro l'altro armati, poiché Arrigo salva la vita all'esule, e l'esule trafigge il cuore di Arrigo, di una ferita che durerà quanto la vita” (De Sanctis 141). Nel favorire il movimento risorgimentale, Berchet punta alla crescita della società civile considerata strumento di intervento politico. La sua letteratura, in quanto magistero atto innanzitutto a risvegliare l'orgoglio nazionale e indirizzare i lettori verso le giuste scelte politiche, doveva riuscire a incanalare le passioni del popolo verso la rivoluzione, l'unica azione che poteva ristabilire l'onore perduto della patria e degli italiani. I sentimenti espressi nella poesia, infatti, non restano fine a se stessi, ma si traducono in dolore che genera furore e desiderio di vendetta che richiama il suicida alla vita

Veggio or l'ire che compier si denno

E più franco rivivo al dolor. (III.131-32)

Qui si colloca la parte più viva della poesia e il suo scopo ultimo: rappresentare cioè un uomo che, credendosi umiliato, fa della sua sventura il suo orgoglio e si pone al di sopra di chi lo compiangere, lasciando l'inglese in quell'isolamento morale che è poi il motivo principale di tutta la ballata.

Foscolo e Berchet aderiscono entrambi ai canoni della letteratura romantica italiana che assimila il magistero letterario a quello politico e, con i loro scritti su Parga, alimentano il senso comune di una letteratura impegnata in cui parola e azione non sono mai disgiunte. Il libro di Foscolo, *Narrazione dei casi e della cessione di Parga*, cominciato nel 1819 già anticipava le idee di Mazzini, secondo cui la “missione” dei letterati – “conferire gloria e accrescimento alla patria” – non poteva essere compiuta con “freddi concettini” né con “parolette leggiandre” ma con “gravi meditazioni sulla situazione della società, studio profondo degli uomini e delle cose, forte e

generoso sentire.”⁶¹ A questo Berchet aggiunge un’attenzione speciale agli aspetti della popolarità e della lingua del mezzo letterario, facendosi interprete, forse più di Foscolo, del nuovo ruolo del letterato del Risorgimento: un autentico mediatore degli interessi generali del pubblico nazionale, che mette la sua arte al servizio della gente e la fa diventare motore essenziale del progresso sociale e civile, svelando da ultimo la nazione a se stessa.

⁶¹ In *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, vol. I, p. 93.

Capitolo III

L'eco di Parga nella letteratura italiana fino agli anni Trenta

Le due maggiori opere letterarie italiane che durante gli anni del Risorgimento avevano esaminato e (re)interpretato l'episodio della cessione di Parga in chiave nazional-patriottica – pur partendo da approcci diversi ma seguendo una comune ideologia politica – il libro di Foscolo e la ballata di Giovanni Berchet risultano far parte di un discorso artistico più ampio sulla questione di Parga, che si diffuse in tutta Europa. La cessione della cittadina dell'Epiro diventava infatti in quegli anni un riflesso non solo dello sdegno dell'intellighenzia europea per la politica estera scellerata delle potenze partecipanti al Congresso di Vienna, ma anche delle tensioni sociali e politiche che soggiacevano all'assetto politico da esse determinato. Nel contesto dello sviluppo delle tendenze nazionali e di quelle filelleniche politiche e letterarie in Europa, Parga rappresentava infatti uno dei temi più noti e discussi nei salotti letterari europei e nella stampa internazionale, tanto che lo stesso Berchet pubblicò la sua ballata *I profughi di Parga* a Parigi, in una Francia che, sebbene non appoggiasse politicamente i ribelli greci, nel 1819 aveva pur bandito un concorso letterario per la migliore poesia ispirata a quell'avvenimento.¹ Lo scopo di questo capitolo è quello di completare il quadro della trattazione letteraria del tema di Parga nelle opere di vari autori, per mettere in evidenza come questo soggetto riveli nei diversi casi aspetti differenti dei movimenti politici e ideologici che attraversavano la penisola durante tutto il Risorgimento.

Nelle prime due sezioni del capitolo prenderò in esame i riferimenti a Parga nelle opere di due maggiori esponenti del Risorgimento letterario italiano: Alessandro Manzoni e Giacomo Leopardi. Entrambi questi autori non si espressero mai apertamente sui risvolti politici e culturali

¹ Si veda l'introduzione di questa tesi, pp. 5-8.

legati alla questione di Parga e non ne scrissero mai niente di compiuto; tuttavia essi menzionarono la cessione della città dell'Epiro nei loro scritti e furono fautori della diffusione delle idee rivoluzionarie che questo episodio portava con sé. All'interesse di questi due autori per Parga fece seguito tuttavia un silenzio sul piano della loro produzione letteraria; Manzoni infatti non accolse un invito di Goethe a scrivere un'opera su Parga e Leopardi menzionò "l'affare di Parga" nello *Zibaldone* ([1591-1593], 30 agosto 1821) e in alcuni appunti per un progetto di "Canzone sulla Grecia," che non compose mai, in cui voleva inserire il popolo greco nell'ambito di una più ampia riflessione sui benèfici "odi[i] nazionali," inseparabili dall'"amor nazionale" e così affievoliti nei tempi moderni, e dove le vicissitudini dei parganioti dovevano servire come *exemplum* delle virtù ancora presenti nel popolo greco (Leopardi, *Puerili e abbozzi* vari 205-06).

La parte del capitolo dedicata a Manzoni vuole mettere in luce il ruolo di agente dei patrioti romantici che questo autore ebbe durante gli anni del Risorgimento, al fine di discutere la circolazione delle idee patriottiche in Italia e all'estero tra le comunità degli esuli, un fenomeno che conferì un carattere transnazionale del Risorgimento italiano. Manzoni infatti, tramite la sua rete di amicizie, si preoccupò di far pubblicare la ballata *I profughi di Parga* di Berchet a Parigi e a Londra, contribuendo in maniera determinante alla circolazione di questo testo letterario in cui erano sintetizzate, come si è visto nel capitolo precedente, le spinte emotive e culturali che animavano l'Italia di quegli anni e che sanciva l'importanza del ruolo della letteratura nell'incanalare le passioni del popolo verso la costituzione politica dell'unità nazionale italiana.

Nella seconda parte del capitolo mi occuperò dei passi dello *Zibaldone* leopardiano e degli appunti in cui il poeta riflette sulla Grecia e su Parga. Innanzitutto, la menzione di Parga negli scritti di Leopardi chiarisce ulteriormente la diffusione che la notizia della cessione ebbe in Italia, non solo presso i salotti letterari e le riviste, ma anche nei piccoli centri cittadini come Recanati, che soffrivano della decentrata posizione geografica e anche della pesante censura dello Sato della

Chiesa. La riflessione di Leopardi sulla situazione politica greca – e italiana – attraversa tutto lo *Zibaldone*; tuttavia i passi in cui Leopardi menziona il progetto letterario della “Canzone sulla Grecia” con riferimento a Parga esemplificano, secondo la mia analisi, le istanze del filellenismo letterario sviluppatosi in Italia durante quegli anni come variante delle correnti filelleniche europee, mentre la decisione di abbandonare il progetto potrebbe essere considerata come un’indicazione della maturazione del pensiero materialista del poeta di Recanati.

La diffusione della storia di Parga nella letteratura italiana andò oltre il momento storico a cui apparteneva e la sua eco si impose anche in opere successive. Di queste opere più recenti, che saranno prese in esame nell’ultima parte di questo capitolo, la mia analisi cercherà di metter in luce il tono diverso rispetto ai componimenti ad esse precedenti: scritte infatti durante il terzo periodo del filellenismo italiano, 1832-1870 secondo la periodizzazione proposta da Elena Persico (*Letteratura filellenica italiana* 124), quando la Grecia aveva ormai ottenuto l’indipendenza dai turchi e la monarchia di Ottone di Baviera si era già insediata, esse risentono della disillusione legata alle vicende politiche greche, ma anche delle sconfitte rivoluzionarie italiane dei moti del 1820-1821 e di quelli del 1830. Non si tratta più di opere volte a esortare all’azione politica come la ballata di Berchet, o a indurre un dibattito politico sull’imperialismo della Restaurazione come l’articolo e il libro di Foscolo; il tema di Parga perde in questi componimenti tutto il simbolismo patriottico che gli era stato attribuito e subisce un processo di de-storicizzazione. Anche se a questi componimenti la critica – a ragione – non ha attribuito lo stesso valore letterario delle opere su Parga di altri autori, essi sono tuttavia funzionali a capire gli sviluppi culturali del Risorgimento negli anni successivi al fallimento dei moti rivoluzionari del 1830-1831.

Manzoni e il ruolo dell'intellettuale nella diffusione delle idee patriottiche oltre i confini italiani

Uno dei nomi più autorevoli del Risorgimento e del romanticismo italiano, Alessandro Manzoni si occupò della causa nazionale in maniera circoscritta e indipendente dai movimenti di azione politica che esistevano in quegli anni in Italia. Pur immerso nella cultura rivoluzionaria italiana di inizio secolo, Manzoni sentiva sì l'ideale della patria ma non al punto di farne lo scopo principale della sua produzione letteraria e della sua vita. La sua passione politica si riversò quasi interamente nelle forme proprie dell'invenzione letteraria e attraverso i suoi scritti Manzoni esercitò una fortissima influenza sull'opinione pubblica italiana, in patria e all'estero, in un'epoca in cui l'unica attività politica che non fosse cospiratoria era quella culturale. Manzoni pensava alla sua letteratura come elemento efficace alla formazione della coscienza nazionale e per questo si impegnò a imporre la questione nazionale all'attenzione degli italiani, sia in patria che all'estero, e degli stranieri, con un significativo intervento letterario e politico, morale e religioso. Il suo contributo alla causa risorgimentale va cercato sia nelle sue opere ma anche tra i suoi amici. Di fatti, grazie alla sua rete di connessioni con i circoli intellettuali europei egli fu in grado di far circolare le idee rivoluzionarie tanto in patria che all'estero, sia tra le comunità di patrioti esuli, sia tra gli intellettuali del tempo.

Manzoni fu una figura rilevante nella diffusione delle idee romantiche e risorgimentali nell'Italia preunitaria. Il suo salotto letterario a Brusuglio era frequentato da esponenti dell'intellighenzia non solo italiana, ma anche europea, tra cui figura chiave fu l'amico e storico francese Claude Fauriel. L'amicizia tra Manzoni e Fauriel, profonda e di stima reciproca per l'impegno politico dimostrato in quegli anni, fu decisiva per la diffusione delle idee rivoluzionarie italiane in Francia; Fauriel infatti agì da vero e proprio mediatore culturale politicamente impegnato tra Italia e Francia e non solo, egli fu anche uno dei massimi esponenti del filellenismo europeo con il suo libro *Chants Populaires de la Grèce moderne* (1824), una collezione di canti popolari

greci, probabilmente l'opera filellenica più influente in circolazione in quegli anni.² Fauriel divenne una sorta di agente di Manzoni in Francia, tant'è che nel 1823 Manzoni gli affiderà la traduzione delle sue tragedie *Il Conte di Carmagnola* e *Adelchi*. La traduzione fu una delle attività a cui Fauriel si dedicò con maggior zelo, considerandola un vero e proprio processo creativo; come ha notato la critica Elena Maiolini, Fauriel non fu un semplice traduttore ma un ideatore di progetti editoriali complessi, corredati spesso di prefazioni che lei definisce "militanti," nel senso che in esse Fauriel forniva una chiave di lettura politica del testo tradotto (51). Per Fauriel infatti, spiega Maiolini, tradurre voleva dire "far passare del nuovo," cioè rendere un messaggio comprensibile a una società diversa da quella di partenza (49). Secondo Maiolini, per Fauriel la traduzione era un mezzo di comunicazione tra popoli, di conoscenza dell'alterità e di reciproco arricchimento (75).

Manzoni conosceva l'attività letteraria di Fauriel e la sua strategia traduttiva, che mirava non tanto alla fedeltà linguistica del testo di arrivo ma a rendere il messaggio del testo trasferibile da una lingua all'altra, una sorta di mediazione culturale a cui si coniugava l'impegno politico, facendo di Fauriel l'intermediario perfetto per diffondere le idee patriottiche al di fuori dei confini nazionali. Agli inizi degli anni Venti, Manzoni incontrava spesso Berchet, che era ospite regolare nel suo salotto letterario nonché collaboratore del *Conciliatore*. Quando Berchet scrisse la sua ballata su Parga e la prefazione che l'accompagna era il 1821, quando frequentava casa Manzoni e prima di partire per l'esilio in Francia e poi in Inghilterra. Manzoni aveva seguito la fase di stesura della ballata e conosceva il soggetto scelto da Berchet e la sua reinterpretazione in chiave

² Cfr. Isabella, *Risorgimento in esilio*: "L'affermazione [del filellenismo] richiese l'opera di mediatori culturali, che avessero familiarità con lingue e culture diverse. Un esempio tipico in tal senso fu Claude Fauriel, la cui raccolta di canti tradizionali greci (*Chants Populaires*, senz'altro l'opera più importante della letteratura filellenica) scaturì da numerose influenze culturali, che andavano da Alessandro Manzoni e dal romanticismo italiano alla filologia tedesca e a intellettuali della diaspora greca come Andrea Mustoxidi" (88).

patriottica. In una lettera a Fauriel del 29 gennaio 1821 Manzoni, dopo aver letto la poesia di Berchet, scrisse entusiasticamente:

Il Berchet ha terminato il suo poema lirico su Parga. Dubito che noi possiamo vederlo stampato, perché i regolamenti della censura si oppongono alla pubblicazione di quanto potrebbe dispiacere a uno di que' governi che si dicono amici, e non è ben certo che la stampa all'estero si possa fare senza inconvenienti per l'autore. Se questo poema dovesse rimanere sepolto, sarebbe un gran peccato; l'autore arrivò a mettere ne' versi quella perfezione e quell'ultimo pulimento che voi avete osservato nella sua prosa [la "Lettera di Grisostomo"]; la poesia italiana non era pur troppo adoperata ad esprimere quello che si pensa e quello che si sente nella vita reale; pare ch'essa ritorni ora un poco a questa sua prima destinazione; ma non accadrà troppo spesso ch'essa vi riesca così bene come in questa poesia; l'invenzione ne è felice ed originale, e non rassomiglia punto né ad una dissertazione, né ad un articolo di giornale, cosa che poteva accader facilmente in un simile argomento. (cit. in De Gubernatis 158)³

Preoccupato quindi che il componimento poetico non avrebbe potuto vedere la luce a causa della dura repressione degli organi di censura del governo austriaco, che rendevano estremamente difficile la circolazione delle idee rivoluzionarie, Manzoni si rivolse all'amico parigino, sapendo che questi avrebbe accolto l'invito e provveduto alla divulgazione della poesia e del suo contenuto. Le lodi di Manzoni infatti valsero tanto che Fauriel, quando Berchet passò esule da Parigi nel 1823,

³ Testo originale della lettera: "Berchet a achevé son poème lyrique sur Parga. Je doute que nous puissions le voir imprimé, parce que les règlements de la censure s'opposent à la publication de tout ce qui pourrait déplaire à un gouvernement de ceux qu'on nomme amis. [...] Si ce poème doit rester enseveli, c'est bien dommage ; l'auteur est parvenu à mettre dans ses vers cette perfection et ce fini, que vous avez trouvé dans sa prose [la lettera di Grisostomo]; depuis longtemps la poésie italienne n'était pas beaucoup employée à exprimer ce qu'on pense et ce qu'on sent dans la vie réelle ; il paraît qu'elle revient un peu à *questa sua* première de bonheur que dans ce poème. L'invention en est heureuse et originale, et il ne ressemble en rien à une dissertation, ni à un article de journal, ce qui pouvait facilement arriver dans un pareil argument" (cit. in De Gubernatis 158).

decise di farsi lasciare da lui una copia della ballata, ne curò la traduzione in francese e la fece pubblicare quello stesso anno a Parigi con testo a fronte e l'anno dopo a Londra, eludendo così la censura italiana. La scelta di unire il testo originale alla traduzione consentiva a Fauriel – e a Manzoni e Berchet – di raggiungere un vasto pubblico, fatto tanto di intellettuali locali che sostenevano le cause nazionali europee, che delle comunità degli esuli patrioti italiani di cui di lì a poco avrebbe fatto parte lo stesso Berchet. Inoltre, il soggetto stesso rendeva la poesia di facile fruizione dato che la questione della cessione di Parga aveva avuto un'eco in tutta Europa, soprattutto in Francia dove venne indetta una gara di poesia con soggetto Parga, e in Inghilterra, macchiatasi dell'onta della cessione.

Difficilmente dunque questo componimento avrebbe potuto essere pubblicato in patria a causa della censura austriaca, ma grazie a Manzoni, che si rivolse all'amico francese affinché si interessasse della pubblicazione dell'opera, la diffusione delle idee patriottiche di Berchet raggiunse il pubblico degli esuli e un più vasto pubblico europeo. Proprio Berchet che nella sua *Lettera di Grisostomo al suo figliolo* aveva riflettuto sulla relazione comunicativa tra lo scrittore e il suo pubblico, si trovava a dover affrontare la censura austriaca che non avrebbe permesso la circolazione delle sue idee patriottiche, sebbene camuffate sotto forme retoriche apparentemente avulse dalle circostanze politiche italiane contingenti. I problemi legati alla pubblicazione dell'opera di Berchet erano certamente comuni a tutti i fautori del movimento nazionale che volevano diffondere le idee patriottiche e partecipare al dibattito politico in corso. Anche se l'Ottocento conobbe una crescente rivoluzione mediatica, grazie alla crescente diffusione e distribuzione di riviste di ispirazione letteraria che discutevano anche temi sociali e politici, il movimento nazional-patriottico soffrì, almeno durante i primi anni, di un grande svantaggio comunicativo per l'incisività della censura dei governi pre-unitari in tutta la penisola, che costringevano i giornali liberali e rivoluzionari alla clandestinità. Del resto, anche le società segrete

avevano sofferto, almeno nei primi anni, proprio di un forte deficit comunicativo che Mazzini, nel suo programma, cerca di affrontare mirando a una diffusione più capillare delle idee patriottiche per raggiungere il maggior numero possibile di persone.⁴ Come sostiene Ilaria Porciani, infatti, “Mazzini taglia i ponti con la prassi delle società segrete. La costruzione di una nuova identità del politico passa per una trasparenza sui fini e la costruzione consapevole d’una serie di reti ancora ovviamente clandestine ma già capaci di definire uno spazio politico nuovo (114). Lo spazio politico nuovo in cui si muoveva l’intellettuale dell’Ottocento non era quello limitato della nazione che si stava formando, ma era uno spazio che si allargava ad altre realtà nazionali attraverso la comunità degli esuli che intrattenevano scambi culturali e politici con la madrepatria e con i gruppi intellettuali dei paesi che li ospitavano. Se da un lato, come sostengono alcuni studiosi tra cui soprattutto Alberto Banti e Paul Ginsborg, la nazione tendeva ad essere rappresentata come una famiglia, intimamente coesa e schierata contro un nemico esterno,⁵ l’esperienza degli esuli mette in luce un altro aspetto importante del Risorgimento italiano, cioè l’interazione costante con altre comunità nazionali, lo scambio di idee e informazioni, il bisogno di trovare fuori dei modelli da imitare e delle comunità da emulare, da supportare e da cui ricevere supporto.

In questo contesto, l’intervento di Manzoni nell’agevolare la pubblicazione della ballata di Berchet esemplifica il suo ruolo cruciale nel forgiare una coscienza nazionale che sia in continuo rapporto con il resto d’Europa e nel dare al Risorgimento italiano un carattere transnazionale,

⁴ Nel saggio “Circuiti comunicativi e politica nel Risorgimento,” l’autore Marco Manfredi sostiene che il 1848 costituisce uno snodo fondamentale per la diffusione degli ideali patriottici: “Il ‘lungo quarantotto’ è uno spartiacque prima e dopo il quale l’idea di nazione risulta diversamente diffusa e percepita, perché si impone come un incubatore di iniziative di propaganda assai notevole rispetto al passato. Anni fondamentali dunque per [...] una più decisa e estesa circolazione dell’idea di nazione, per una dilatazione che ha portato a definire il periodo dall’estate 1846 a quella del 1849 il momento di avvio di un ‘Risorgimento di massa’ (Banti e Ginsborg, *Il Risorgimento*), cioè un momento di innegabile allargamento della dimensione partecipativa del Risorgimento, allargamento a un numero maggiore di persone e di nuovi e inediti attori come ad esempio frazioni del basso popolo cittadino, le donne, esponenti del clero” (in *Verso l’Unità, Quaderni del Centro per la didattica della storia*, no. 17, 2010, p. 33). Per approfondire si veda anche Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* (1980).

⁵ Si veda, specificamente, l’introduzione di Alberto Banti e Paul Ginsborg al volume *Il Risorgimento*, pp. xxiii-xxxviii.

rendendolo un mediatore culturale decisivo per la circolazione delle idee rivoluzionare: basti pensare che la ballata *I profughi di Parga*, che racconta in chiave patriottica e nazionale un episodio della Guerra di Indipendenza greca, verrà pubblicata per la prima volta in Francia, in lingua francese con testo a fronte, e successivamente, l'anno dopo, in Inghilterra. Solo questo episodio potrebbe già dare un'idea del carattere transnazionale del Risorgimento e del modo in cui i patrioti, gli intellettuali, i politici e tutti coloro che parteciparono al processo di formazione della coscienza nazionale italiana si impegnarono affinché la circolazione delle idee non venisse ostacolata dalla censura oppure limitata ai gruppi rivoluzionari attivi dei vari territori regionali.

Come è stato ampiamente dimostrato da Maurizio Isabella nei suoi studi sul contributo politico e intellettuale delle comunità degli esuli italiani alla causa nazionale, i patrioti all'estero abbracciarono per la maggior parte un'ideologia liberale intrisa di europeismo, che identificava nel lascito della Rivoluzione francese la principale fonte di ispirazione per la creazione di nazioni indipendenti e la nazionalizzazione delle masse. Sarebbe tuttavia sbagliato rappresentare i patrioti italiani all'estero come menti 'colonizzate' dalle idee politiche nordeuropee (Francia e Inghilterra) e ridurre il Risorgimento esclusivamente a un racconto tra potere dominante e resistenza. Lo scambio continuo di idee tra la madrepatria e le comunità di esuli e tra gli esuli e le nazioni ospitanti

ha infatti favorito la diffusione di idee cosmopolite di civilizzazione e libertà.⁶ Gli intellettuali rimasti in patria si fecero mediatori di queste idee e, anche se, come sostenuto precedentemente, Manzoni non partecipò attivamente alla rivoluzione, è in questo contesto cosmopolita che si può collocare la sua figura di intellettuale del Risorgimento. Attraverso la sua rete di rapporti transnazionali e la sua letteratura egli si inserisce in un discorso socio-politico che valica i confini della nazione italiana per facilitare la diffusione di idee rivoluzionarie e unitarie. Una volta situato il Risorgimento in termini transnazionali risulta chiara l'importanza che un episodio apparentemente marginale, come la pubblicazione di un testo poetico italiano in Francia, potesse assumere in termini politici e culturali.

Se il ruolo di mediatore culturale portò Manzoni a intrattenere rapporti basati su scambi ideologici e culturali con l'estero, dall'altro lato questo transnazionalismo non si tradusse nella sua opera letteraria in una scelta di soggetti che si situassero fuori dai confini nazionali. Anche sulla questione di Parga e sulla Guerra di Indipendenza greca in generale Manzoni non sentì il bisogno di esprimersi, neanche quando ricevette l'esortazione a scrivere su Parga da Johann Wolfgang

⁶ Cfr. *Risorgimento in esilio*: “[L]a generazione di patrioti che partecipò alle rivoluzioni, dapprima in Italia e poi in altri paesi, elaborò un’ideologia liberale informata ai più avanzati sviluppi intellettuali [...] Per quei liberali, la creazione di nazioni indipendenti e la nazionalizzazione delle masse erano priorità assolute. [...] Rappresentare i patrioti italiani come se fossero passivamente “colonizzati” dalle idee provenienti dall’Europa settentrionale, e collocare il Risorgimento esclusivamente all’interno di una grande narrazione scandita dai temi del dominio e della resistenza, significherebbe interpretare erroneamente il modo in cui essi costruirono la propria coscienza nazionale. [...] Gli intellettuali “ai margini” comunicavano fra loro, e questi scambi [...] contribuirono a gettare un ponte fra tradizioni culturali diverse e allo sviluppo di concezioni cosmopolite della civiltà e della libertà.” (302-08).

Sembra necessario qui mettere in luce che l’idea che i patrioti italiani rimasti in patria avevano della Rivoluzione francese poteva essere ben diversa da quella degli esuli. Ai fini di questo capitolo sarà utile notare che nel suo saggio pubblicato nel 1889 dal titolo *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859: osservazioni comparative*, Manzoni spiega quali sono stati, secondo lui, i limiti della Rivoluzione francese: avendo distrutto il governo e riscontrando notevoli difficoltà nel sostituire a quello distrutto un altro governo durevole, i patrioti francesi avevano fatto ricorso al Terrore, opprimendo il paese e privando i cittadini della libertà, proprio in nome della libertà stessa. D’altro canto, Manzoni considera la rivoluzione italiana come giusta e necessaria. Qui i governi stranieri erano troppi e troppo repressivi, per questo impossibili da riformare. L’unica via restava la rivoluzione per arrivare a un nuovo governo italiano, visto come bene essenziale per la realizzazione della libertà. Parafrasando la definizione di libertà espressa qui da Manzoni, essa consiste nell’essere cittadino di uno stato con leggi giuste e istituzioni stabili, che lo proteggono contro violenze private e contro ordini tirannici del potere. Per approfondire, si veda Luigi Salvatorelli, pp. 112-17.

Goethe, il quale, rispondendo ad un articolo pubblicato sul *Quarterly Review* nel dicembre 1820, dopo aver replicato ad alcune critiche che erano state rivolte al *Conte di Carmagnola* di Manzoni, concludeva così il suo articolo:

Dopo tali osservazioni potremmo confortare il nostro poeta a non abbandonare il teatro né il proprio suo metodo; bensì a vedere di eleggere materia patetica in sé stessa, perché, a considerare ben bene la cosa, il patetico risiede più nella materia che nella trattazione. Non per proporre un soggetto, ma soltanto per aprir meglio il nostro pensiero, accenniamo qui la cessione di Parga. Potrebbe, è vero, essere alquanto pericoloso il trattare ora un tal soggetto, che però non isfuggirà ai posteri. Ma se fosse lecito al Signor Manzoni d'impadronirsene e di condurlo nella sua maniera tranquilla ed evidente, se mettesse in atto la sua facoltà di commuovere elegiacamente e di eccitare liricamente, le lagrime sgorgerebbero in copia dalla prima fino all'ultima scena, per modo che l'Inglese medesimo, ancorché si sentisse ferito alquanto dalla parte scabrosa, che toccherebbe ai suoi compatriotti, certamente non chiamerebbe debole il dramma.⁷ (cit. in Muoni 15)

Come si sa, Manzoni non accolse mai questo invito di Goethe. Eppure egli era circondato da filelleni: era infatti in stretti rapporti di amicizia con il francese Claude Fauriel, il quale proprio nella villa manzoniana di Brusuglio scrisse la prefazione ai suoi *Chants populaires de la Grèce moderne*; intratteneva rapporti anche con Giampiero Vieusseux e i letterati dell'*Antologia*, nonché con il corcirese Andrea Mustoxidi, che fu lo storico ufficiale della Repubblica delle Isole Ionie.⁸

⁷ Originariamente in *Über Kunst und Altertum*, vol. III, fasc. II, 1821, p.60.

⁸ Nel 1804 Mustoxidi pubblicò un volume sulla storia di Corfù, *Notizie per servire alla storia corcirese dai tempi eroici al secolo XII*, che gli consentì di conseguire, nell'isola di Corfù, un posto come storiografo della Isole Ionie, carica che mantenne dal 1806 al 1819.

È difficile speculare sul perché Manzoni non abbia accolto l'invito di Goethe a scrivere sulla cittadina dell'Epiro, né si possono trovare delle spiegazioni nella letteratura scritta finora su Parga. Sicuramente la Guerra di Indipendenza greca poteva offrire a Manzoni notevoli spunti di riflessione e di paragone con la situazione italiana, la cui rivoluzione egli considerava legittima e necessaria, parteggiando, secondo quanto attestano le fonti secondarie, per la soluzione unitaria contro quella federalista.⁹ La cessione di Parga, effettivamente, potrebbe sembrare, come sembrò a Goethe, un soggetto perfetto per Manzoni per l'attenzione che si poteva dedicare a temi quali la religione, la storia e il ruolo degli umili, il rapporto tra individuo e istituzioni, il connubio tra potere e violenza, la giustizia, e una più ampia speculazione sulla presenza o meno di un disegno provvidenziale nella storia degli uomini, tutti temi particolarmente cari alla poetica manzoniana. Per avanzare delle ipotesi è possibile confrontare il soggetto della questione di Parga con la produzione letteraria manzoniana di quegli anni per capire dove il pensiero dell'autore si allontani dalle problematiche offerte dal soggetto Parga. In particolare, testi come *L'Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola*, in cui è presente il discorso risorgimentale, nonché le *Osservazioni sulla morale cattolica* e *La lettera sul romanticismo* indirizzata al Marchese D'Azeglio, in cui l'autore mette a punto alcune questioni fondamentali della sua poetica e della sua visione sul movimento romantico e nazionale italiano, potrebbero essere utili a speculare sulle ragioni dell'autore.

Innanzitutto, la questione religiosa legata a Parga potrebbe apparire, a prima vista, l'elemento più allettante, da una prospettiva ideologica, per Manzoni che a seguito della sua conversione – avvenuta nel 1810 – aveva fatto della religione cristiano-cattolica la lente attraverso cui indagare e narrare le vicende umane. La cessione di Parga portava con sé, è vero, un pesante carico religioso, che mirava a stabilire una ben definita distinzione culturale tra l'Occidente

⁹ Si veda, per esempio, Massimiliano Mancini, "Alessandro Manzoni," p. 25.

cristiano-cattolico e il vicino Oriente musulmano, e uno ideologico, per cui la cessione di Parga, greca cattolica, a Ali Pascià, turco musulmano, era stata percepita dall'intelligenza europea come un segno di debolezza e di sottomissione del mondo occidentale a quello orientale, che così si faceva largo verso le terre d'Occidente. L'aspetto religioso, però, perdeva quasi ogni risvolto spirituale in questo contesto, per diventare invece questione più che altro politica, un affare amministrativo riguardante la divisione territoriale dei paesi del Mediterraneo, in breve un'appendice irrisolta della filosofia geopolitica applicata dalle potenze del Congresso di Vienna. Come la maggior parte dei patrioti letterati italiani, molti dei quali gravitavano intorno al *Conciliatore* e al circolo letterario di casa Manzoni, anche Manzoni si interrogava in quegli anni sul ruolo della religione nel processo di indipendenza nazionale e, tra l'estate del 1818 e quella del 1819, scrisse le sue *Osservazioni sulla morale cattolica*, un vero e proprio sistema filosofico, in cui discute il ruolo della religione cattolica nella formazione di una coscienza nazionale per il nascente stato italiano. Secondo Adrian Lyttelton, i liberali milanesi associati al circolo del *Conciliatore* rivalutarono il ruolo della chiesa nel processo di formazione nazionale, considerando la cristianità come “una fonte di coesione nazionale” e un “prerequisito essenziale al progresso dell'Europa tutta” (“Creating a National Past” 33).¹⁰ L'opinione comune vedeva gli scrittori politici più avveduti concordi sull'idea che la lotta rivoluzionaria doveva affiancarsi ad un'opera educatrice degli italiani che ne modificasse i costumi anche attraverso la religione.¹¹ Maurizio Viroli sostiene al riguardo che “[t]utta l'epoca del Risorgimento fu caratterizzata da sforzi tenaci, diversi per contenuto e finalità, oltre che per le idee e il rango sociale dei propagatori, per attuare una riforma

¹⁰ “The Milanese liberals gave new importance to the Catholic Church as a source of national coherence. [...] They saw Christianity as an essential prerequisite for the progress of Europe, which, therefore, could not be adequately interpreted by classical schemata or represented in classical symbols.”

¹¹ Nel testo *Osservazioni sulla morale cattolica* del 1819, Manzoni difende la morale cattolica contro il Sismondi che, nella sua *Storia delle Repubbliche italiane*, la ritiene invece la causa principale della corruzione italiana. Nelle *Osservazioni* Manzoni dimostra invece come la corruzione nasce dalla disobbedienza, dall'ignoranza o dall'interpretazione errata della morale cattolica, l'unica santa e ragionata.

delle idee morali e religiose degli italiani” (*Come se Dio ci fosse* 168). Se la cessione di Parga poteva essere dunque un esempio forte di violazione delle radici cristiane occidentali e offriva un ottimo spunto per parlare di temi quali comunità nazionale, unità e indipendenza di un popolo unito occupante uno spazio geografico definito, allo stesso tempo però essa difficilmente risultava funzionale alla delicata questione della fondazione di una riforma morale degli italiani di cui si faceva promotore Manzoni, ma rimaneva piuttosto un episodio di natura essenzialmente politica.

Un'altra ipotesi che si potrebbe avanzare sul silenzio di Manzoni circa la questione di Parga riguarda invece una problematica più che altro estetica. In questi anni Manzoni si interrogava sul ruolo della storia nelle opere di letteratura e nel 1823 aveva scritto la famosa *Lettera sul romanticismo* in cui discute della difficoltà, o impossibilità, di isolare il “vero storico” nei lavori di immaginazione, dato che l'invenzione letteraria, quindi il falso, non può appunto essere eliminato nelle opere di invenzione in quanto tali.¹² La vicenda di Parga forse portava con sé già i segni di questa problematica estetica, in quanto questa vicenda aveva assunto nelle mani dei letterati europei dell'epoca una veste mitica, dove il racconto fantastico e quello storico si confondevano al punto da essere irriconoscibili l'uno dall'altro. Si pensi, ad esempio, all'episodio

¹² Qui Manzoni affronta la questione del vero nelle opere di immaginazione: “Non voglio dissimulare né a Lei (che sarebbe un povero e vano artificio) né a me stesso, perché non desidero d'ingannarmi, quanto indeterminato, incerto, e vacillante nell'applicazione sia il senso della parola “vero” riguardo ai lavori d'immaginazione. Il senso ovvio e generico non può essere applicato a questi, né quali ognuno è d'accordo che ci deva essere dell'inventato, che è quanto dire, del falso, il vero, che deve trovarsi in tutte le loro specie, et même dans la fable, è dunque qualche cosa di diverso da ciò, che si vuole esprimere ordinariamente con quella parola, e, per dir meglio, è qualche cosa di non definito; né il definirlo mi pare impresa molto agevole, quando pure sia possibile. Comunque sia, una tale incertezza non è particolare al principio che ho tentato d'espore: è comune a tutti gli altri, è antica; il sistema romantico ne ritiene meno di qualunque altro sistema letterario, perché la parte negativa, specificando il falso, l'inutile, e il dannoso, che vuole escludere, indica, e circoscrive nelle idee contrarie qualcosa di più preciso, un senso più lucido di quello, che abbiamo avuto finora. Del resto, in un sistema recente, non si vuol tanto guardare agli svolgimenti, che possa aver già ricevuti, quanto a quelli, di cui è capace. La formula che ne esprime il principio, è così generale; le parole di essa hanno, se non altro un suono, un presentimento così bello e così savio; il materiale dei fatti, che devono servire agli esperimenti, è così abbondante, che è da credersi, che un tale principio sia per ricevere, di mano in mano, svolgimenti, spiegazioni e conferme, di cui ora non è possibile prevedere in concreto, né il numero, né l'importanza. Tale almeno è l'opinione, che ho fitta nella mente, e che m'arride anche perché in questo sistema, mi par di vedere una tendenza cristiana” (*Sul romanticismo. Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio*, la versione digitalizzata si trova in *Biblioteca italiana*, <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000247/bibit000247.xml&chunk.id=d89e128&toc.depth=1&toc.id=d89e128&brand=newlook>). Accessed 18 August 2017.

dei parganioti che dissotterrano le ossa di propri cari defunti affinché nulla di Parga rimanga sotto il dominio di Ali; il racconto di questo episodio, inventato inizialmente da Foscolo che voleva conferire un impatto emotivo alle sue osservazioni storico-politiche su Parga, viene reiterato in tutte le narrazioni su Parga e diventa il simbolo della disperazione dei parganioti, per i quali la patria è la terra, la famiglia, il passato individuale e collettivo. La carica emotiva dell'episodio sopra descritto allontanerebbe il lettore dal "vero storico," che viene così a confondersi con l'immaginazione/vero poetico. Questa questione estetica travaglierà Manzoni per tutto il suo periodo creativo, vedendolo più volte impegnato a rivoluzionare le sue stesse idee. Nelle opere dei primi decenni dell'Ottocento, la Storia viene guardata da Manzoni attraverso categorie etico-religiose e in un'ottica fondamentalmente pessimistica; è il caso delle due tragedie *Il Conte di Carmagnola* e *Adelchi*, datate rispettivamente 1820 e 1822, in cui la Storia si rivela dominata dalle forze del male e su di essa la luce del Vangelo, fatta di fede e ragione, non ha alcuna influenza. Successivamente la sua visione sul ruolo della storia si evolverà. Prima sarà con la "storia ideale" del romanzo *I promessi sposi* che la contraddizione si risolve: in un mondo verosimile dove la verità della fede dà – o sembra dare – senso a eventi e personaggi; infine con il trattato *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e di invenzione* (1830), la prima concezione di un sistema artistico che fosse storico, che faceva cioè dell'arte la rivelatrice della storia, venne definitivamente abbandonata a favore di un nuovo sistema che distingueva l'arte e la storia, assegnando a ciascuna di esse un valore autonomo.

Infine, la terza ipotesi potrebbe riguardare i protagonisti della storia da raccontare: i pargiani, ovvero un piccolo popolo diventato vittima delle macchinazioni politiche delle grandi potenze. Si tratta, in altre parole, del tema della "provvida sventura," quell'ingiustizia terrena che anticipa però un bene superiore, che Manzoni già aveva elaborato nelle tragedie che scriveva in

quegli anni, soprattutto nell'*Adelchi*, e che svilupperà poi nel romanzo.¹³ I parganioti potevano fare al caso di Manzoni: umili vittime delle fredde decisioni politiche dettate dal potere e dalle istituzioni, essi subivano oggi un'ingiustizia per poi, forse, aspettarsi una ricompensa maggiore nella prossima vita. Ancora una volta però, la questione è più complessa. Come sostiene Luigi Salvatorelli, "l'atteggiamento [di Manzoni] sbocca sì in un giudizio di severa riprovazione contro ogni ingiustizia, ma anche in un appello alla rassegnazione, secondo quella tematica bivalente che costituisce l'essenza stessa della dottrina politica, sociale, economica, presente nel Vangelo" (95). La questione di Parga sollevava altre questioni: riconosciuta, dall'intelligenza di tutta Europa, la violazione della legge morale nelle decisioni politiche prese a spese dei cittadini della cittadina dell'Epiro per mantenere in un certo senso l'equilibrio geopolitico nel Mediterraneo, la questione per Manzoni si sarebbe fatta poi più profonda nel momento in cui entravano in gioco domande quali, esiste un bene politico-sociale-economico distinto dal bene morale? Esiste una felicità terrena, conseguibile sul piano della realtà politico-sociale-economica, distinta dalla felicità conseguente al rispetto della legge morale? Qui basterà accennare che, secondo alcuni critici, rinviando la conciliazione tra sfera morale e politica all'aldilà, Manzoni sottrae di fatto la storia e la politica ad ogni possibilità di discussione. Secondo altri invece, sottolineando la superiorità della giustizia eterna sul bene politico e quella della rassegnazione sulla lotta rivoluzionaria per la trasformazione delle strutture sociali, il pensiero politico di Manzoni sbocchi, in definitiva, in una posizione conservatrice.¹⁴ Nell'uno e nell'altro caso, la cessione di Parga avrebbe potuto sì avere il potenziale letterario per diventare soggetto di una tragedia manzoniana, ma le implicazioni

¹³ Come spiega Alessandro Mancini, ne *Il Conte di Carmagnola* "si pone in primo piano il conflitto tragico di un'anima innocente, portatrice di quei valori e di quelle ragioni evangeliche che il poeta aveva celebrato negli *Inni sacri*, e gli intrichi oscuri e malvagi del potere, che agisce inesorabilmente con le ragioni della violenza e della sopraffazione" (27). La tragedia *Adelchi*, al di là della contingenza politica, prospetta una drammatica visione della storia dove neppure la presenza di Dio è in grado di spiegare e di sanare l'ingiustizia; qui il concetto di "provvida sventura" appare nel coro dell'atto IV in riferimento alle sorti di Ermengarda.

¹⁴ Per il dibattito critico si veda Luigi Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*.

politiche e morali legate a questo episodio rimanevano ancora irrisolte nel pensiero dello scrittore lombardo, che si accingeva proprio in quegli anni a proiettare queste e altre questioni verso il grande progetto letterario de *I promessi sposi*, la cui prima idea risale proprio al 1821.

Il filellenismo di Giacomo Leopardi nel progetto della “Canzone sulla Grecia”

Mentre Manzoni, uno dei nomi più importanti del Risorgimento italiano, fungeva da intermediario tra i patrioti in Italia e le comunità degli esuli in Europa, l'altro grande esponente di quegli anni, Giacomo Leopardi, se ne stava isolato nella piccola provincia pontificia di Recanati, da dove seguiva con fervido interesse le vicende politiche italiane e si appassionava alla causa nazionale greca nonostante la lontananza dai grandi centri di cultura italiani e europei. Le notizie di ciò che accadeva fuori dalle mura di Recanati gli giungevano tramite le gazzette che arrivavano nella piccola cittadina, la cui lettura consentì al giovane Leopardi di non rimanere estraneo alle vicende del suo secolo. Inoltre, Leopardi collaborò con riviste quali *L'Antologia* e *Il Conciliatore*, dove i dibattiti sulla situazione politica europea, nonché sulla questione nazionale in Italia e in Grecia erano frequenti e davano la possibilità al giovane poeta di modellare fin da giovanissimo le sue idee politiche. Dalle pagine di queste riviste egli apprese della questione di Parga, che meditò di inserire in una canzone sulla Grecia che progettava di scrivere. Tuttavia, nonostante il caloroso spirito filellenico che accompagnò Leopardi durante tutta la sua vita, questa canzone rimase solo un progetto e non venne mai scritta; l'impegno strettamente politico dell'autore superò ben presto le istanze patriottiche e nazionali per approdare invece verso una speculazione di più ampio respiro sul rapporto dell'uomo con la natura e con la società. Infatti, gli appunti sulla Grecia e su Parga da un lato mettono in luce il classicismo leopardiano che si allinea sotto vari aspetti a quello nazional-patriottico contro le varianti filelleniche europee, dall'altro lato però mostrano il graduale allontanamento di Leopardi dalle istanze filelleniche e patriottiche che proliferavano nella

letteratura italiana del tempo e il suo approdo verso un materialismo che lo portò presumibilmente ad abbandonare quel progetto letterario.

Le note che riportano un abbozzo di una “Canzone sulla Grecia” e il passo dello *Zibaldone* datato 30 agosto 1821 svelano il progetto del poeta che voleva celebrare lo stato presente della Grecia, che egli definiva “magnifico” nonostante le sorti che la storia le avesse riservato; agli appunti per la “Canzone” Leopardi aggiunse anche un “Supplemento” rivolto ai principi d’Europa, in cui esprimeva il suo disappunto verso la loro politica che gli impediva di recare soccorso alla Grecia: è qui che si accenna alla vicenda di Parga che il poeta voleva includere come esempio delle nefande prassi politiche dei principi della Restaurazione. Nelle parole di Leopardi emerge l’idea di un paese cui spettava non solo la solidarietà ma innanzitutto la gratitudine dell’Europa per quanto essa doveva alla Grecia in termini di civiltà. Prima di passare all’analisi critica dei passi, vale la pena riportarli qui per intero:

La tenacità che i greci ebbero sempre per le loro cose, e l’amore esclusivo che portavano e portano alla loro nazione, e a’ loro nazionali, è maravigliosa. [...] Non è meraviglioso lo stato presente dei greci? Non si distinguono più le razze gotiche, longobarde ec. dalle italiane, né le franche dalle celtiche o romane, né le moresche dalle spagnole. [...] Ma i greci non sono divenuti mai turchi, né i turchi greci. Due religioni, due lingue, due maniere di costumi e di usanze, d’inclinazioni e di carattere ec. due nazioni insomma totalmente difformi convivono in un paese dove l’una è tuttavia forestiera benché signora, l’altra ancora indigena benché schiava. [...] L’odierna rivoluzione della Grecia, alla quale prendono parte i greci di quasi tutto i paesi più segregati, la quale ha riunito una nazione schiava in maniera da renderla formidabile ec. ec., dimostra qual sia lo spirito nazionale dei greci, la ricordanza e la tenacità delle cose loro, l’unione singolarissima fra gl’individui di un popolo schiavo, l’odio che

portano a quello straniero con cui e sotto cui vivono da sì gran tempo, l'odio nazionale insomma inseparabile dall'amor nazionale, e fonte di vita ec. L'affare di Parga ec. fa pure al proposito. (*Zibaldone* [1591-1593], 30 agosto 1821)

Sempre del 1820-1821 sono gli appunti del poeta per una canzone sulla Grecia che aveva in mente di scrivere, un progetto che però non portò mai a compimento forse perché “all'ardore sottentrò poi il pessimismo” (Persico 88).¹⁵

Nostra amica, madre, nelle scienze ed arti e lettere maestra, è voce che siamo sua colonia ec. ec. Si porti l'antica storia, è giusto che le siamo grati, le rendiamo pel quel che ci ha dato, sì ec. Entusiasmo di compassione e di gratitudine, stato suo presente, stato antico, pittura delle principali gesta antiche in compendio giudizioso e veramente vivo e poetico, basta che risorgano in lei le buone discipline, non è morto il sacro fuoco, rivivrà la Grecia, apostrofe a quelli che ve le riconducono, sieno greci sieno stranieri tutti parimenti obbligatissimi alla infelice! Esortazioni ai greci, preghiere ec. ec. lodi di quei popoli greci che si mantengono colla forza in una certa libertà come i Minotti s'io non erro, si può anche introdurre qualche storia che formi un racconto principale nella canzone e la chiuda con un'orazione p.e. del tempo della lega achea quando la Grecia era infelice quasi come adesso se bene bisogna nascondere l'esito di quegli sforzi che fu sfortunato. Madre della grazia e sua introduttrice nella vita. Era il mondo ec. la Grecia ricevendo dall'Egitto le condizioni rozze e nude di grazia le ne ammantò ec. ec. Per confortarla a confidar di vincere i turchi bisogna ricordarle le sue antiche vittor. sui barbari come fa il Petrarca appunto nella canz. O aspettata. Turchi arabi e caldei. Del

¹⁵ Durante gli anni successivi Leopardi non abbandonò mai il suo interesse per la Grecia, le cui lotte per l'indipendenza accompagnò sempre con un pensiero simpatizzante. Per approfondire si veda il secondo capitolo del libro *La letteratura filellenica italiana* di Elena Persico intitolato “Manifestazioni di filellenismo in Italia durante la guerra dell'indipendenza greca sino alla formazione del nuovo regno e dell'insediamento del re Ottone di Baviera.”

popolo infelice d'Oriente ec. quantunque anche i greci sieno orientali ed il Petr. non citi se non le vittor. sui persiani. Conquiste d'Alessandro. L'Egitto e l'Asia e tutto l'oriente ubbidiente alla Grecia. Ed anche allora eravate pochi ec. Descriz. lirica di quelle conquiste ec.

“Supplemento”

Ai principi d'Europa, detestando la loro politica che gl'impedisce di recar soccorso così facile alla povera Grecia, quella stessa politica che li fa sopportare l'indegna pirateria de' barbareschi ec. pregandoli che una volta si commuovano (come il Mustoxidi nella sua nota canzone gentiliaca ec.) ec. Fatto dei Parganioti che nel 1819 abbandonarono tutti la patria isola di Parga, ceduta che fu dagl'inglesi ai turchi. V. le gazzette del Luglio di quell'anno. (ora in *Puerili e abbozzi vari* 205-06)

Questi due passi dove si menzionano la Grecia e Parga sono espressione di puro filellenismo, di quel ramo italiano del filellenismo che vedeva nella Grecia la “madre” e la “maestra” (Leopardi) della civiltà occidentale. Quello che emerge dallo studio preparatorio per la canzone sulla Grecia di Leopardi sono alcuni tratti distintivi del movimento filellenico italiano, il quale si inseriva in un contesto transnazionale che vedeva la compresenza in Europa di due tipi di correnti filelleniche: da un lato c'era il filellenismo dell'opinione pubblica occidentale che si schierò entusiasticamente dalla parte dei Greci, nella convinzione di dover supportare la causa nazionale di un terra cristiana e culla della civiltà occidentale; dall'altro lato invece c'era il filellenismo dei governi delle grandi diplomazie europee le quali, pur professando solidarietà ai greci, non erano disposti a incoraggiare i movimenti nazionali né a schierarsi militarmente al suo fianco nella lotta per l'indipendenza – o quanto meno a supportarne la causa per altre vie – poiché non volevano perdere i privilegi politici ed economici che derivavano dalla loro presenza politica

nei territori greci, tra cui la regione balcanica di Parga.¹⁶ L'Europa della Restaurazione non aveva infatti riconosciuto alla Grecia – né tantomeno all'Italia – la possibilità di costituirsi in stati nazionali, ma aveva considerato questi paesi come merce di scambio nel grande assetto politico dell'Europa post-napoleonica. Quando Leopardi rivolge i suoi pensieri sulla Grecia ai principi d'Europa e intende menzionare Parga come episodio emblematico per descrivere il carattere dei greci, esprime l'essenza stessa del filellenismo italiano, che cerca anche sul piano politico, oltre che ideologico, una legittimazione ai movimenti nazional-patriottici che si svilupparono in Italia e in Grecia all'indomani del Congresso di Vienna.¹⁷ Tuttavia, anche se nel primo estratto si fa riferimento allo spirito nazionale dei greci e la dedica ai principi d'Europa scritta nel "Supplemento" fa trasparire una certa prospettiva politica sulle decisioni prese a Vienna dalle grandi potenze europee – puntando sulla commozione che l'episodio di Parga avrebbe dovuto suscitare – non si intravede nel progetto di canzone sulla Grecia un impegno politico volto a supportare la causa nazionale greca, a differenza invece di quanto avevano fatto altri autori prima di lui, soprattutto Berchet in Italia, che avevano reinterpretato l'episodio della cessione di Parga in

¹⁶ Per un resoconto più approfondito sulle diverse correnti filelleniche presenti in Europa tra il XVIII e il XIX secolo che si manifestarono apertamente all'indomani della cessione di Parga, si vedano gli atti del convegno di Atene del 2-7 ottobre 1985 raccolti in *Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia*, nonché l'introduzione di questa tesi alle pagine 3-8.

¹⁷ Il filellenismo di Leopardi andava tuttavia oltre la situazione storica contingente della Grecia e si distingueva dalle altre posizioni filelleniche per una visione della Grecia quasi pervasa da un'aurea mitica. La Grecia moderna di Leopardi, infatti, era filtrata da un'immagine mitizzata del mondo antico e di un'intera epoca storica, che metteva in evidenza, in negativo, la realtà presente. Questa marca mitica gli serviva più come strumento di antagonismo verso la miseria del secolo presente che come modello da seguire per migliorare le sorti della propria nazione. Alle speculazioni sul mondo antico contrapposto al moderno, però, Leopardi approderà in maniera più definitiva soprattutto dopo il fallimento dei moti carbonari del 1820-1821 quando si affievolì sul piano ideologico il suo interesse per la causa nazionale italiana e il pensiero del poeta ripiegò verso la condizione umana *tout court*. Durante il corso degli anni Venti Leopardi infatti divenne sempre più scettico riguardo al nazionalismo; il suo filellenismo invece non si spense mai del tutto e sempre il poeta accompagnò con il pensiero la situazione in Grecia, esprimendo la sua simpatia per quella causa nazionale. Per approfondire, si veda il contributo di Cesare Luporini, *Leopardi progressivo* (1980 e 1993); il capitolo di Vanna Gazzola Stacchini "L'antichità," in *Leopardi politico*, pp. 133-48; e il libro *Il pensiero di Leopardi* di Andrea Rigoni.

chiave nazional-patriottica. Infatti, come si vedrà più avanti, il pensiero di Leopardi, in quegli anni, si allontanava già dalle idee nazional-patriottiche e dal filellenismo di stampo politico.

Ciononostante, tra il 1820 e il 1821, quando scriveva questi appunti per la Grecia, il pensiero leopardiano si allineava per vari aspetti a quello del filellenismo italiano che soleva basarsi su una sorta di continuità storico-culturale tra le due nazioni, in virtù della quale le attuali guerre per l'indipendenza di Grecia e Italia risultavano mosse da uguali ideali ed entrambe legittime. Per esempio, rivolgendo l'occhio al passato della Grecia, Leopardi sottolinea come essa sia stata la matrice e la culla della civiltà occidentale, ora violata e usurpata dai turchi. L'incipit è cruciale, in quanto il poeta usa qui un lessico proprio del filellenismo italiano, definendo la Grecia "amica, madre" e "maestra." Come fa notare lo storico Maurizio Isabella, per descrivere il rapporto biologico e naturale esistente tra le due nazioni, i filelleni italiani spesso ricorrevano a metafore riferite ai vincoli familiari (*Risorgimento in esilio* 112). Inoltre, Alberto Banti ha osservato che queste metafore erano ben radicate nell'immaginario collettivo dei patrioti e che esse erano funzionali a formulare l'idea di una patria intesa come una comunità basata su legami famigliari che hanno radici storiche (*La nazione del Risorgimento* 117-19). In questo caso, Leopardi utilizza queste metafore non per descrivere la coerenza interna della propria comunità nazionale, bensì il rapporto fra due nazioni diverse – anzi, fra nazioni europee intese come civiltà occidentale e Grecia, convalidando sul piano ideologico l'appartenenza di quest'ultima alla tradizione culturale europea. D'altro canto, l'insistenza di Leopardi sull'accostamento tra passato e presente della Grecia non era niente di insolito nell'ambito del filellenismo italiano. I filelleni italiani infatti solevano riferirsi alla storia presente della Grecia per definire le qualità e le virtù del suo popolo, in un costante confronto con la grandezza del passato. Ancora Maurizio Isabella spiega che il riferimento costante al passato di una nazione serviva non solo a definire il carattere di un popolo ma anche a ricordare e ribadire il contributo che esso aveva dato alla civiltà europea e ai suoi movimenti di progresso e

civilizzazione, cercando di sopprimere, o almeno di mitigare, lo stereotipo diffuso in Europa secondo cui i paesi del Mediterraneo avessero subito nel corso dei secoli un definitivo declino culturale e politico che non aveva consentito loro di partecipare al progresso dell'età moderna (*Risorgimento in esilio* 112-13).¹⁸

Nel suo progetto di canzone sulla Grecia, Leopardi si allinea con questa tendenza, ma negli stessi anni egli rifletteva anche sulla condizione politica italiana e, come per la Grecia, anche per la sua nazione il poeta cercava di stabilire una linea di continuità tra passato e presente che potesse incoraggiare gli italiani a ritrovare lo spirito nazionale e patriottico per la rinascita della nazione. Come si vedrà più avanti, però, l'esito sarà diverso perché, mentre nei greci moderni, per cui provava una profonda ammirazione, Leopardi vedeva la rara sopravvivenza dell'antichità nel mondo moderno, un esempio da inserire nell'ambito delle molte riflessioni sui benefici "odii nazionali" inseparabili dall'"amor nazionale" e così affievoliti nei tempi moderni (*Zibaldone*, [1593] 30 agosto 1821), lo stesso non poteva dire per gli italiani di cui invece identificava la debolezza, "la piccolezza delle virtù patrie" e il poco splendore "dello stesso eroismo esistente," percepite comunque in una condizione assolutamente negativa dell'uomo moderno (*Zibaldone* [1026] 10 maggio 1821 e [1092-1093] 26 maggio 1821).

Altri elementi tipici del filellenismo italiano compaiono in questi passi, come l'onore militare dei Greci e il loro orgoglio nazionale che li aveva portati nel corso dei secoli della dominazione turca a salvaguardare una propria identità nazionale distinta. L'onore è figura ricorrente in tutta la letteratura del canone: dall'onore delle armi, inteso come valenza militare, dimostrato dagli eroi della patria all'onore delle donne minacciato dall'usurpatore straniero, questo tema appartiene a un vasto campo semantico che abbraccia i valori positivi su cui si fonda la

¹⁸ Oltre a Isabella, *Risorgimento in esilio*, pp. 110-13, si veda anche Silvana Patriarca, "Indolence e Regeneration," a cui si fa riferimento più avanti in questo capitolo.

nazione. L'onore della nazione è, in generale, la cosa principale da riscattare e coloro che combattono per esso si fanno rappresentanti del valore dell'intera comunità nazionale, per cui si arriva a una "nazionalizzazione dell'onore" (Banti, *La nazione del Risorgimento* 147).

Degne di particolare attenzione sono anche le riflessioni di Leopardi sulla capacità dei greci di non assorbire usi, costumi, lingua del popolo colonizzatore e di riuscire a mantenere invece, dopo tanti secoli di dominazione straniera, la propria identità nazionale. La contrapposizione di ordine storico e culturale tra greci e turchi così delineata è ricorrente nei testi scritti su Parga e interessa anche la causa italiana. Uno dei motivi per cui il filellenismo europeo si differenziava da quello italiano era la tendenza degli intellettuali europei a non riconoscere nei popoli del Mediterraneo un'identità completamente occidentale, ma ad assimilare alcuni usi e caratteristiche delle nazioni mediterranee con quelli dei popoli orientali. Osserva Silvana Patriarca nel suo saggio "Indolence and Regeneration" che gli italiani, infatti, erano spesso associati ai popoli del Vicino Oriente, specialmente i turchi, per la loro indole pigra e inoperosa, per una naturale tendenza dei popoli del Sud a oziare, o ancora per dei comportamenti da cicisbei con modi di fare effeminati che solitamente venivano associati al mondo orientale quasi in forma di disprezzo (390-91). Questa assimilazione caratteriale dei popoli mediterranei a quelli del Vicino Oriente comportava a livello istintivo anche una giustificazione del trattamento politico riservato alle loro nazioni a Vienna e di episodi quali la cessione di Parga: da questo punto di vista, infatti, si sarebbe anche potuto validare sul piano ideologico la cessione di Parga ai turchi, non considerandola necessariamente come la vendita di un pezzo di Occidente all'Impero ottomano dettata dai freddi giochi di potere delle grandi potenze. La necessità palesata da Leopardi di voler sottolineare la mantenuta distanza culturale e identitaria dei greci verso i turchi ha forti connotati politici che rimandano a "una diffusa idea di emancipazione e identità delle nazioni mediterranee che ebbe risonanza in tutti i circoli filellenici d'Europa" (Isabella, *Risorgimento in esilio* 92). Come altri filelleni italiani, Leopardi

esprimeva il desiderio e la necessità di far rientrare le nazioni del Mediterraneo nel contesto europeo, opponendosi alla tendenza diffusa tra i viaggiatori dell'Europa settentrionale che descrivevano "l'Europa sud-orientale come il polo opposto dei valori nord-europei del progresso e dell'industriosità, come una regione collocata ai margini, se non proprio fuori dall'Europa (Isabella 92). Il proponimento di Leopardi di voler includere nella sua canzone delle riflessioni sulla distanza culturale tra Greci e turchi fa emergere "la controversa questione della collocazione del Mediterraneo nella geografia della civilizzazione, non da ultimo perché da essa dipendeva un diverso giudizio sulla capacità o meno delle popolazioni mediterranee di godere della libertà" (Isabella 92). La posizione di Leopardi dunque si allineerebbe con le aspirazioni politiche dei paesi del Mediterraneo e in opposizione alle ideologie imperiali delle potenze europee. Del resto, queste idee di Leopardi non sorprendono se si considera che il progetto di una canzone sulla Grecia si colloca in un momento storico in cui, proprio in occasione della cessione di Parga alle autorità ottomane, emersero le contrastanti interpretazioni della posizione del Mediterraneo nella geografia della civiltà occidentale.

Se da un lato Leopardi si allineava al filellenismo letterario italiano progettando di discutere questioni quali l'identità nazionale definita dalla storia del popolo greco, la Grecia come matrice della cultura occidentale, il conflitto culturale tra Est e Ovest e la strenua lotta dei greci per mantenere un'identità occidentale che affermasse l'appartenenza di tutti i paesi mediterranei alla tradizione occidentale, dall'altro egli cominciava già a distanziarsi da alcune istanze prettamente filelleniche e, in generale, dai movimenti ideologici legati ai concetti di patria e nazione. Alcune questioni che la letteratura del tempo nel reinterpretare in chiave patriottica la questione di Parga attribuiva a quest'ultima, come la questione religiosa o la continuità storica e culturale tra passato e presente di una comunità nazionale, divennero i motivi per cui, probabilmente, Leopardi decise infine di abbandonare il progetto della sua "Canzone sulla Grecia," per sviluppare invece un

pensiero che si avviava verso direzioni diverse da quelle perseguite dagli intellettuali romantici e filelleni e approdava in una concezione materialista della storia e dell'uomo. La letteratura filellenica italiana infatti usava Parga e la Grecia come specchio della situazione politica in patria, nel senso che si parlava della Grecia per alludere all'Italia, secondo un facile parallelismo che metteva sullo stesso piano le due cause nazionali contro le dominazioni straniere dei turchi e degli austriaci. Il classicismo di Leopardi invece lo portava a vedere i greci moderni come la rara sopravvivenza nel mondo moderno delle antiche virtù e dei valori dell'antichità; mentre nel carattere degli italiani egli non riconosceva più l'onore e le virtù dei tempi antichi.

Siamo già negli anni Venti e, in questo periodo dello sviluppo del suo pensiero, Leopardi rifletteva sulla storia e la filosofia moderna, sul concetto di società e di nazione e sulla felicità dell'individuo moderno. Nel 1824 scriveva il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, in cui manifestava la presa di coscienza di una società moderna individualista causata dal trionfo della filosofia razionalista del Settecento che aveva distrutto le grandi illusioni, anzitutto la fede religiosa, e aveva dato spazio e modo all'egoismo di diventare il principale motore che governava il comportamento degli uomini nelle società. L'Italia specialmente era il paese europeo “del più amaro ed esasperato individualismo, paese tristissimo e mortificante” dove “permane una condizione di generale arretratezza con decrepite istituzioni [da cui] nasce un senso profondo di sfiducia e di avvilitamento” (Biral 96).¹⁹ Non solo, la mancanza di uno spirito sociale e la moralità ridotta a pura etichetta diventavano negli italiani assenza di ambizione, onore e amor proprio; secondo Andrea Rigoni, “per Leopardi [gli italiani] non erano cittadini ma solo individui e per questo in essi meno che mai poteva esistere l'orgoglio nazionale, che costituisce una grande risorsa

¹⁹ Per una discussione approfondita sulle questioni politiche elaborate da Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* – e nelle *Operette morali* – si veda, tra gli altri, Bruno Biral, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*; Mario Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*; Massimiliano Biscuso e Franco Gallo, *Leopardi antitaliano*.

per l'unità, la forza, e prima ancora, la moralità di una nazione (165). Scriveva infatti Leopardi nello *Zibaldone* il 28 settembre 1823 “Il tuono sociale di questa nazione non esiste: ciascuno ha il suo. Infatti non v'è tuono di società che possa dirsi italiano.” Contro la tendenza generale della letteratura italiana di stampo filellenico e nazional-patriottico che diffondeva il mito della nazione italiana e si impegnava a concretizzarne l'idea, il poeta di Recanati in quegli anni, e soprattutto nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, sosteneva invece che l'Italia era un popolo ma non una nazione, che aveva usanze ma non costumi e che si trovava “in uno stato di disillusione critica verso ogni fondamento trascendente del valore morale e sociale, non per effettiva assimilazione del messaggio dissacrante e liberatorio dell'Illuminismo, ma per esaurimento e paralisi delle proprie attitudini vitali a causa della mancanza di condizioni politiche ed economiche capaci di favorire lo sviluppo nazionale” (Biscuso e Gallo 20).

Inoltre, il disincanto assoluto verso la modernità e il progresso – opposto allo spirito del suo secolo – si risolveva anche in un rifiuto di ogni sbocco religioso a favore di una visione completamente laica della storia. È immediatamente evidente che in questi appunti sulla “Canzone sulla Grecia” manchi ogni riferimento alla questione religiosa sollevata dalla cessione di Parga – o comunque relativa alla situazione di tutta la Grecia sotto il dominio turco. Elemento assai ricorrente della letteratura filellenica su Parga, la questione religiosa era ritenuta un nodo cruciale della decisione di cedere Parga ai turchi, in quanto essa era intimamente legata all'identità del popolo greco, che anche da questo punto di vista veniva assimilato alla tradizione occidentale. Nelle loro rivisitazioni letterarie, gli intellettuali filelleni avevano fatto di Parga il simbolo per eccellenza della tradizione cristiano-cattolica, l'ultimo avamposto dell'Occidente cristiano nella regione balcanica che ora veniva conquistata dall'Impero ottomano di religione musulmana. Le parole con cui l'Europa aveva espresso la sua indignazione per la cessione della cittadina dell'Epiro avevano portato in superficie non solo una forte corrente filellenica, ma anche un richiamo alla sacralità

della storia occidentale, fondata e sviluppata sui principi espressi dalla religione cristiana. Uno dei motivi per cui l'episodio di Parga aveva suscitato tanto scalpore in Europa era proprio il fatto che la sua cessione simboleggiava in termini socio-politici una sottomissione dell'Occidente all'Oriente musulmano. Se l'Italia guardava a Parga come la proiezione delle possibili sorti che sarebbero spettate anche a lei, il resto d'Europa si allarmava per l'avanzamento dei turchi musulmani su territori geograficamente europei. Gli intellettuali italiani che si occuparono della cessione di Parga – Foscolo e Berchet – caricano la marca religiosa di questo evento di un significato politico, volendo definire attraverso di essa un'identità nazionale che assorbisse la Grecia – e quindi la nazione italiana – alla tradizione europea occidentale, la quale doveva così legittimarne le aspirazioni di unità e indipendenza. In Leopardi invece la dimensione religiosa è completamente assente dai suoi progetti letterari. Egli infatti, pur educato secondo i principi del cristianesimo dal padre Monaldo e pur vivendo in una provincia dello Stato Pontificio, si era presto allontanato dalla religione, ritenendola una delle cause del degrado dell'epoca moderna. Nello studio di Maurizio Viroli, *Come se Dio ci fosse*, è possibile trovare chiarimenti circa la posizione di Leopardi nei confronti della religione. Osserva Viroli che la religione cristiana era considerata da Leopardi un ostacolo al raggiungimento di alcuni principi fondamentali che l'umanità doveva ritrovare, tra cui l'amor di patria che era origine di ogni virtù (Viroli 173). Da un lato la religione antica, secondo Leopardi, “insegnava ad amare il bene pubblico, a vivere per la patria, a cercare la gloria, e educava gli uomini a innalzarsi poco più sotto degli dei,” dall'altro il cristianesimo aveva invece abbassato l'uomo rispetto a Dio, “ha reso gli uomini inattivi e contemplativi; chiama beato chi soffre e giudica i patimenti necessari e utili” (Viroli 174). Nello *Zibaldone*, Leopardi chiarisce che “gli uomini che considerano la vita terrena come un esilio e non hanno vera cura se non di una patria situata nell'alto mondo” sono più inclini a sopportare la tirannide di quanto non lo fossero gli antichi la cui religione “li aveva educati a considerare vera patria quella terrena” (*Zibaldone*

[108]). Nel clima di commozione religiosa promosso dalla Restaurazione e dalla letteratura patriottico risorgimentale, Leopardi di fatto dichiarava decaduto tutto il sistema di idee che aveva sorretto la vita politica e religiosa dell'Europa fino al Settecento. A differenza dell'Italia manzoniana, liberale e cattolica, che auspicava la costituzione di una nuova cultura nazionale su base cattolico-cristiana, Leopardi rivoluzionario esigeva per l'Italia la formazione di una nuova cultura nazionale di natura laica. Rapportato ai suoi contemporanei, Leopardi rappresentava dunque l'uomo moderno che non si riconosceva più nel mondo e si chiudeva nella sua vita interiore, per cui "la [sua] poesia," conclude Biral, "è la più profonda e sofferta testimonianza che è crollata tutta una civiltà millenaria fondata sull'idea dei doveri verso Dio, verso il sovrano assoluto, verso gerarchi indiscutibili, e che sarebbe necessaria una società nuova fondata sullo spirito critico e sul diritto alla felicità individuale" (119).

Stabilita la distanza ideologica tra il pensiero politico di Giacomo Leopardi e la posizione nazional-patriottica di stampo prevalentemente religioso espressa sovente dalla letteratura del canone risorgimentale e chiarita l'evoluzione del pensiero leopardiano verso la fase del pessimismo storico per cui l'infelicità dell'individuo diventa un dato storico, non stupisce che il poeta di Recanati abbia da ultimo abbandonato il progetto di scrivere una canzone sulla Grecia che includesse l'episodio della cessione di Parga: la Guerra di Indipendenza greca si arricchiva infatti di connotati simbolici per il Risorgimento italiano, connotati che Leopardi abbracciò in parte, o fino a un certo punto, fino a quando cioè, già nelle *Operette morali*, non giungeva a considerazioni di più ampio respiro sulla condizione umana ridotta a pura esistenza senza significato, come aveva portato in superficie la filosofia materialista del secolo precedente.

Altre composizioni su Parga: il superamento del simbolismo patriottico

Altre composizioni letterarie su Parga, oltre quelle dei maggiori esponenti del Risorgimento italiano, si collocano tutte a distanza di alcuni anni dall'episodio della cessione e, soprattutto, dopo i fallimenti dei moti carbonari del 1820-1821 e del 1830-1831, che sferzarono un duro colpo ai sentimenti patriottici degli italiani, i quali vedevano sempre più lontana la realizzazione delle aspirazioni unitarie. Il tono di queste composizioni è molto diverso dal tono patriottico della ballata di Berchet o da quello politico del libro di Foscolo, nonché dal filellenismo di Leopardi: nella maggior parte dei casi le opere che furono scritte con anni di distanza dal fervore causato dall'episodio della cessione di Parga sono animate da un lieve spirito nazionale, non perorano nessuna causa nazionale e non mirano a incitare all'azione nessun animo di nessun patriota. Si tratta più che altro di esercizi di stile o, come dice Elena Persico, di "tentativi di raccogliere facili applausi riciclando un tema già noto che aveva riscosso tanto successo di pubblico" (*La letteratura filellenica italiana* 86). Anche se il loro valore, nella forma, nel contenuto e nel significato, può essere giudicato minore rispetto alla ballata di Giovanni Berchet o all'invettiva politica di Ugo Foscolo, questi componimenti letterari rappresentano comunque un caso interessante da studiare in quanto, proprio attraverso l'uso letterario dello stesso tema, sono espressione del nuovo clima politico: l'entusiasmo patriottico si era affievolito negli anni successivi ai moti e il sentimento filellenico era mutato all'indomani della fine della guerra in Grecia e della proclamazione della monarchia greca nel 1829. La maggior parte delle composizioni più recenti su Parga fanno parte, infatti, del terzo periodo del filellenismo italiano, che va dal 1832 al 1870 secondo la periodizzazione di Elena Persico, periodo durante il quale si assiste ad una evidente

“trasformazione del sentimento filellenico italiano” (Persico 85) dovuta a cause storiche quali la fine della Guerra di Indipendenza greca e l’insediamento del nuovo re Ottone di Baviera.²⁰

La fine della guerra e l’autonomia della Grecia vennero sancite, sotto il protettorato di Francia, Gran Bretagna e Russia, con il Trattato di Adrianopoli del 1829 (successivamente trasformata in indipendenza nel 1830 con il Protocollo di Londra). Stabilita la sua indipendenza, ma entro confini più ristretti di quelli desiderati dalla Grecia (restavano infatti in mano agli ottomani alcune regioni come Creta, la Tessaglia, la Macedonia, l’Epiro e la Tracia), le potenze europee restarono comunque dubbiose sul governo da assegnarle. Fin dal 1827 i rivoluzionari si erano dati un ordinamento repubblicano interno sotto la presidenza di Giovanni Capodistria, filorusso, ma appena conseguita l’indipendenza questi venne assassinato. L’episodio fu il pretesto colto dalle potenze protettrici per ingerirsi nella politica greca e imporre la monarchia. Al Congresso di Epidaurò la scelta ricadde sul principe ereditario di Baviera, Ottone Von Wittelsbach, eletto re dei greci a Nauplia nell’agosto del 1832, “di fronte a repubblicani sdegnati e liberali che vedevano annegare negli oscuri meandri della diplomazia tutti gli sforzi fatti e tutto il sangue versato per una causa di libertà divenuta inutile” (Persico 74). La Guerra di Grecia terminata con la Pace di Adrianopoli e con l’arrivo di re Ottone non accontentò dunque nessuno; nelle pagine di Elena Persico si legge che

dopo l’iniziale entusiasmo per la fine della guerra, né Greci né europei rimasero soddisfatti, né i liberali che vedevano i loro sogni repubblicani, né i conservatori che biasimavano le potenze di essersi mischiate nella questione orientale. I Greci, visti da

²⁰ Il libro di Elena Persico, *La letteratura filellenica italiana* individua tre momenti distinti della storia della Guerra di Indipendenza greca a cui corrisponderebbero secondo l’autrice diverse espressioni letterarie in Italia. Il primo periodo va dal 1770 al 1821 ed è un periodo di piccole insurrezioni, tra cui la più importante è quella del Peloponneso; la vera e propria Guerra di Indipendenza greca e il successivo insediamento del nuovo re occupano il secondo periodo che va dal 1821 al 1832; nel secondo periodo si collocano due eventi importanti: la morte di Ali Pascià nel 1822 e la Pace di Adrianopoli del 1829 che sancì la fine della guerra e l’indipendenza della Grecia. Infine il terzo periodo, che vede una trasformazione del sentimento filellenico, va dal 1832 al 1870.

vicino, fecero prima meraviglia, poi dispetto: erano stati posti sul piedistallo della perfezione, furono gettati nell'abisso del disprezzo e non si pensò, e non si compatì, e non si ricordò la schiavitù turca che in gran parte li aveva ridotti in tale stato. (75-76)

La nascente monarchia greca dichiarata dal Congresso di Epidauro e con a capo il re Ottone di Baviera non era dunque la soluzione politica per cui tanti patrioti da tutta Europa erano morti in Grecia, non di certo per vederla passare dalle mani dei turchi a quelle della Germania. Una soluzione che, sebbene ideologicamente riportasse la Grecia entro i confini geografici occidentali, ancora non affermava a pieno diritto l'esistenza di una nazione greca indipendente e non riconosceva a quel popolo il diritto ad autogovernarsi.

Ciononostante, la fine della guerra – e la delusione che ne conseguì – non aveva significato anche la fine dell'attività filellenica italiana, la quale anzi continuò in tutta la penisola. In questi anni molti poeti composero versi che avevano come oggetto episodi della Guerra di Indipendenza greca, per esempio i temi di Parga, di Suli, di Scio, di Missolongi furono quelli più diffusi tra i poeti. Secondo Persico, la fisionomia particolare del filellenismo in questo momento si dipana su due strade diverse: da un lato ci sono i componimenti dei liberali e dei patrioti che continuavano a lodare le passate lotte rivoluzionarie dei greci e la loro causa nazionale perché, non avendo ancora l'Italia raggiunto l'indipendenza dal dominio straniero, “essi speravano ancora di scuotere l'animo dei nostri con lo spettacolo dello slancio e della gloria altrui” (Persico 60), dall'altro si sentono le voci dei conservatori amanti dell'ordine, che lodavano la Grecia non per la sua causa in sé ma come opera della Santa Alleanza.²¹ Nel primo gruppo rientrano le composizioni di due poeti, Cesare Arici e Cesare Malpica, i quali scrissero di Parga “con tono malinconico, una sorta di elegia” (Persico

²¹ La bibliografia critica su questi componimenti su Parga è limitatissima; le due fonti più esaustive sono il libro di Elena Persico *La letteratura filellenica italiana* e il libro di Guido Muoni *La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*, a cui rimanda la presente analisi.

90), mentre del secondo gruppo fa parte il poeta Antonio Bindocci, la cui poesia su Parga si svuota di ogni valenza nazional-patriottica per diventare invece sede di elogi per le politiche pacificatrici delle potenze europee.

Il primo poeta, Cesare Arici, definito “classicissimo e avversario del Romanticismo” da Elena Persico (122), restò tuttavia affascinato dall’episodio di Parga, su cui scrisse un’ode intitolata *I Parganiotti – quadro di Francesco Hayez*. Come suggerisce il titolo, l’ode si ispirava al quadro di Hayez *I profughi di Parga* – anzi si potrebbe dire che è ne quasi una descrizione. Evidentemente Arici dovette vedere il quadro quando venne trasferito da Milano a Brescia per ordine del Conte Tosi che lo aveva commissionato (cfr. Persico 122). Arici apre la poesia con la descrizione di una mite e ridente stagione primaverile a Parga dove gli ulivi, le viti e tutte le messi dei campi coltivati sono rigogliose e la terra si adorna dei fiori d’aprile; il paesaggio descritto è chiaramente quello del quadro di Francesco Hayez che dipinge sullo sfondo il paesaggio di Parga circondata da folti alberi di ulivi e da una natura verdeggiante. La vitalità della scena si contrappone ideologicamente alla tristezza degli abitanti, i quali sono raggruppati lungo la costa in attesa di imbarcarsi e lasciare per sempre la patria, esattamente come li aveva dipinti Hayez. Non accenna Arici ai valori morali e militari dei greci, ma dichiara di volere solo ricordare la triste sventura di quel popolo:

Sventura, sventura! Del perfido patto

Non parli l’istoria, non dica il misfatto

Si pianga piuttosto, si noti l’addio,

L’esiglio dei profughi dal suolo natio (vv. 57-60).

Non si sa se Arici avesse letto la ballata di Berchet o l’articolo di Foscolo, o forse il tema di Parga era ormai entrato nell’immaginario collettivo indissolubilmente legato a certe immagini e figure, ma anche in questa poesia si adopera la ormai notissima immagine del rogo e del dissotterramento delle ossa. Tra la schiera dei personaggi della poesia di Arici ci sono gli stessi

soggetti dipinti da Hayez: per esempio, la donna di Arici che “stampa di baci la terra natale / e di pianti bagnandola” (69-70) e la vergine che “all’arbor s’abbraccia per l’ultima volta / [...] lo stringe lo bacia la misera e piange” (81 e 84) corrispondono a due donne nel quadro di Hayez, una che bacia il tronco di un albero e un’altra che inginocchiata versa lacrime sulla terra. Ancora, nel dipinto di Hayez il primo piano si vede un gruppo di parganioti in procinto di lasciare la terra natia e questi sono descritti nei versi di Arici: i vecchi, una donna che porta in braccio il suo bambino, un cieco che appoggia la mano sulla spalla di qualcuno che ne guidi il cammino, una giovane donna che non riesce a lasciare la casa mentre il pericolo dell’arrivo dei turchi si fa imminente e il padre le indica la via verso lidi stranieri da seguire per mettersi in salvo e una vedova che “condotta nei passi di fuga / Inchina a la terra che cerca? Che fruga?” (85-86). Il fatto che Arici si chieda cosa stia cercando o frugando la donna fa forse intuire che non avesse familiarità con la ballata di Berchet in cui il poeta accenna ai parganioti che raccoglievano pugni di terra di Parga da portare con sé nella nuova patria: “E chi un ramo, un cespuglio, chi svolta / Dalle patrie campagne traeva / Una zolla nel pugno raccolta (II.49-51). Chiude Arici con l’invocazione della vendetta di Parga e con “i soliti voti per la Grecia e le imprecazioni contro l’Inghilterra” (Persico 123). I due momenti poetici su cui si struttura la poesia di Arici – la descrizione del paesaggio e la schiera dei personaggi – se da un lato assimilano l’autore nel gruppo degli scrittori su Parga, dall’altro evidenziano il fatto che ogni implicazione ideologica legata all’episodio della cessione sia ormai svanita. Arici infatti sembra inconsapevole, per esempio, della simbologia patriottica che stava dietro alla rappresentazione di parganioti che baciano gli alberi, raccolgono pugni di terra o immergono bambini nelle acque del mare di Parga di cui avevano parlato Foscolo e Berchet. Come si è detto nel capitolo II di questa tesi, in occasione dell’analisi della figura della donna greca nella ballata di

Berchet,²² la patria del Risorgimento non era solo un'idea, ma essa era associata ad un preciso spazio fisico, alla terra nel senso più materiale del termine, intesa sia oggetto che come legame emotivo tra cittadini e comunità nazionale. È quello di cui parla Banti nel suo libro *La nazione del Risorgimento*, quando definisce la patria non come “un inerte spazio fisico” ma come un ambiente “che ha ricchezze di cui si va orgogliosi, che ha risorse di cui si è gelosi, ma anche profumi, panorami, colori che strutturano la memoria e accompagnano la vita di chi vi ha abitato” (70). Con questa idea di patria nella mente, gli scrittori di Parga l'avevano sempre ritratta come una città dalla natura folta e rigogliosa, dal paesaggio verdeggianti, dalla terra fertile e coltivabile; un'immagine questa che certamente proiettava sulla pagina i sentimenti di chi quella terra stava per lasciarla. Parga infatti, così come tutta la regione dell'Epiro, pur godendo di uno splendido panorama, era in una area geografica arida e brulla, e per di più era stata edificata su una rocca dove difficilmente si può immaginare che ci fossero campi fioriti e messi abbondanti. Se fino ad ora la produzione letteraria su Parga aveva promosso l'idea di un luogo bellissimo, quasi mitico in cui l'uomo viveva felice e in perfetta armonia con la natura, era per marcare poi la furia e la violenza che avrebbe portato con sé Ali una volta insediatosi sul territorio: una totale devastazione del luogo, raso al suolo dai suoi eserciti, una rovina per la città che sarebbe stata ridotta in macerie insieme alle tradizioni, alla cultura, alla religione e agli affetti del popolo parganioto che in quella terra era nato. Parga diventava così, per sineddoche, il simbolo di tutta la civiltà greca sottomessa e distrutta dagli ottomani. Il racconto di Parga in questi termini è di chiaro stampo orientalista, poiché manipolava la realtà, offrendo una visione distorta e falsata dei rapporti politici e culturali tra Oriente e Occidente e della reale amministrazione turca sulle terre appartenenti all'Impero ottomano.²³ Arici

²² Capitolo II, “L'eroe, la donna, il traditore: la personificazione dei sentimenti patriottici,” pp. 117-27.

²³ La letteratura di viaggio degli europei che si recavano in Grecia e nei territori amministrati da Ali Pascià è senz'altro lo sfondo culturale che ha promosso e perpetrato una visione orientalista dei turchi.

sembra ignaro non solo degli espedienti stilistici e delle implicazioni ideologiche ad essi legate quando ripropone le stesse immagini e le stesse formule mutate dalla tradizione letteraria su Parga, ma chiaramente, a più di dieci anni di distanza dalla cessione di Parga, non ha un'idea della politica praticata da Ali nelle terre da lui amministrare. Ali infatti promosse e incrementò le attività agricole della regione di Giannina e intraprese numerosi scambi commerciali con importanti centri urbani quali Venezia, Padova, Belgrado, Vienna. Migliorò le vie di comunicazione interne per incrementare il commercio e insediò numerosi centri di ristoro lungo le grandi rotte per i commercianti che viaggiavano da un luogo all'altro. Per realizzare questi progetti di frequente espropriò i cittadini delle loro terre e aumentò le tasse in maniera esponenziale, ma è pur vero che diede ai suoi territori un'impronta cosmopolita e un'apertura verso l'Oriente e l'Occidente.²⁴

Insieme ad Arici, l'altro poeta che Elena Persico colloca nello stesso gruppo di scrittori tardo-filelleni è Cesare Malpica, che fu attivamente coinvolto nel Risorgimento napoletano già da giovane, quando da studente universitario assorbì le idee liberali che circolavano presso la facoltà di giurisprudenza dell'Università di Napoli. Nel 1828 venne arrestato per il suo coinvolgimento nei preparativi di un'insurrezione contro il regime borbonico. Uscito dal carcere iniziò la sua carriera di giornalista e scrisse numerosi articoli di argomenti di storia contemporanea, di costume, di letteratura e di viaggio per alcuni periodici che circolavano a Napoli nei primi anni del regno di Ferdinando II di Borbone.²⁵ Secondo Elena Persico, le esperienze politiche che lo videro coinvolto, soprattutto quella del carcere, avrebbero influenzato il tono della sua letteratura in cui trasferisce “la malinconia della sua anima, [...] i suoi sentimenti teneri e lievi” 91). La sua poesia su Parga,

²⁴ Per un'analisi completa della figura di Ali Pascià, dell'orientalismo a lui legato e del suo ruolo storico e politico, si vedano K. E. Fleming, *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pascià's Greece* e Nancy Bisaha, *Creating East and West*; si vedano inoltre l'introduzione e il capitolo I di questa tesi sull'analisi del libro di Ugo Foscolo *Narrazione delle fortune e della cessione di Parga*.

²⁵ La fonte è “Malpica, Cesare,” in *Dizionario biografico Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-malpica_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-malpica_(Dizionario-Biografico)/). Accessed 18 August 2017.

intitolata *L'orfana di Parga*, venne composta e pubblicata nel 1836, e fa parte di un canzoniere intitolato *Le ore melanconiche*. Nel canzoniere di Malpica, Guido Muoni rintraccia il reiterarsi di figure poetiche già note alla tradizione romantico-risorgimentale italiana, tra cui “una serie di vergini greche, orfane, schiave del Turco, esuli della patria; e tra di essi *L'orfana di Parga* non poteva certo mancare” (Muoni 19). Il componimento poetico di Malpica si sviluppa in sei strofe di versi liberi che descrivono l’attesa di una giovane parganiota, evidentemente lasciata indietro dai suoi compatrioti partiti in esilio volontario a seguito della cessione della città, di qualche nave che venga a portarla in salvo da un destino di schiava che altrimenti la attenderebbe. Prevalentemente descrittiva, la poesia presenta anche una strofa dedicata alla preghiera che la giovane rivolge a Dio, mentre “Tra le mani intrecciate / Piega al sen la Croce sta” (vv. 19-20). Come nella più popolare tradizione filellenica su Parga, anche Malpica non manca di specificare l’identità cristiana dell’abitante di Parga che si oppone ideologicamente agli “empi” turchi della strofa successiva (verso 29). Attingendo dal repertorio di immagini legate a Parga, alla fine della poesia Malpica rievoca l’episodio del dissotterramento delle ossa degli avi da parte dei parganioti prima di lasciare la loro patria. L’episodio viene qui rivisitato da Malpica che ci presenta l’immagine tragica della giovane parganiota lasciata solo a piangere sulle urne vuote: “Su le vote urne degli Avi / Resto io solo a lagrimar” (31-32), mentre sia Foscolo che Berchet avevano descritto un momento avvolto da un’atmosfera quasi epica, in cui tutti i parganioti erano raccolti intorno al rogo e aspettarono fino a che esso si estinguesse, mentre un gruppo di uomini valorosi circondava la scena del rogo per evitare che i turchi avanzassero entro le mura cittadine.

Dello stesso gruppo di Malpica e Arici, Elena Persico e Guido Muoni menzionano altri due poeti che durante questi anni scrissero su Parga: Pietro Paolo Parzanese e Saverio Baldacchini. Parzanese fu sacerdote a Ariano Irpino, in provincia di Avellino, dove trascorse la maggior parte della sua vita, con frequenti visite a Napoli e sempre mantenendo costanti contatti con i circoli

letterari della capitale. La sua poesia è stata definita una “poesia per il popolo e per la patria” e i suoi versi “un veicolo per l’ideologia politica.”²⁶ Su Parga egli scrisse un sonetto dal titolo *I profughi parganiotti*, in cui “piangeva il dolore degli esuli, di tutta la lunga fila dei proscritti che si allontanava da ogni lembo d’Italia dolorante in cerca di asilo più sicuro e purtroppo men caro” (Muoni 112). L’altro poeta menzionato è Saverio Baldacchini, napoletano di adozione e fervente sostenitore della causa nazionale italiana. Baldacchini scrisse la poesia intitolata *Il vecchio di Parga*, “un languido lamento di un vecchio che deplora sì la servitù straniera, ma anche la rilassatezza morale dei costumi (Persico 91). Nel descrivere brevemente la figura di Baldacchini, Elena Persico lo definisce “un patriota con una bella tempra d’uomo che mira solo a scrivere versi alla moda” (91).²⁷

Nel secondo gruppo di scrittori su Parga, quelli cioè che alla fine della Guerra di Indipendenza greca cantarono le lodi dell’opera pacificatrice della Santa Alleanza, Persico e Muoni indicano il poeta Antonio Bindocci, un “poeta estemporaneo,” come egli stesso scrisse sulla copertina del libro di poesie che pubblicò nel 1835 a Napoli con dedica “A sua Maestà Francesco I Imperatore d’Austria.” La raccolta è divisa in due parti, la prima presenta dei componimenti poetici a versi liberi, la seconda invece raccoglie dei sonetti. Quasi tutte le poesie contenute in questa raccolta hanno per soggetto personaggi illustri, da Dante e Petrarca e Tasso fino a arrivare a Napoleone, menzionando anche figure mitiche o religiose come Ercole e la Trinità; poche poesie invece hanno come tema l’amore e le donne, e alcune altre sono di argomento filellenico. Ogni poesia è dedicata specificamente a uno dei principi che governavano i diversi stati italiani o a

²⁶ La fonte per le notizie biografiche è Umberto Bosco, “Parzanese, Pietro Paolo,” in *Enciclopedia Italiana Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-paolo-parzanese_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Accessed 18 August 2017.

²⁷ Sulle composizioni poetiche su Parga di Parzanese e Baldacchini non ho trovato altre fonti se non i libri sulla letteratura filellenica italiana di Muoni e Persico. Le citazioni qui riportate da questi due autori sono le uniche parole che essi spendono per questi due poeti.

esponenti della nobiltà italiana che erano in qualche modo affiliati con la corte di Baviera. In questa raccolta compare il componimento poetico *I Parganiotti*, che narra l'esodo degli infelici abitanti di Parga appena prima dell'arrivo di Ali. Anche questa poesia, come quella di Arici e di Malpica, è ricca di immagini e figure mutate dalla tradizione letteraria su Parga, che erano entrate ormai nell'immaginario collettivo grazie ai componimenti di Berchet e Foscolo nonché al quadro di Hayez. La poesia di Bindocci è strutturata in maniera identica a quella di Arici, ma si distingue da tutte le altre poesie ad essa contemporanee perché si chiude con un colpo di coda: non lodi alla Grecia, promesse di vendetta, invocazione al Dio cristiano affinché faccia giustizia, ma encomi ed elogi al nuovo re, Ottone di Baviera, da cui nascerà una nuova stirpe di greci in virtù della quale la sventura di Parga non apparirà più così crudele e inutile:

Non inutile per sempre

Fian di Grecia le orrende sventure.

Volgeranno poch'anni

[...]

Ed il figlio dell'esul di Parga

[...] Del bavarico seme una fronda

Germogliare a sé intorno vedrà. (p. 20)

Se si pensa all'impegno politico di tutta la tradizione letteraria filellenica italiana e in particolare alla letteratura su Parga che aveva mobilitato tutta l'opinione pubblica europea su questioni politiche, etiche, religiose e culturali e aveva alimentato i dibattiti più accesi a difesa della cause nazionali dei paesi del Mediterraneo è sconcertante vedere ora come proprio questo argomento sia diventato un mezzo per elogiare invece quelle potenze europee che avevano tradito Parga e non erano intervenute in sua difesa al momento della cessione. La cosa non dovrebbe stupire se si considera che Bindocci definiva se stesso un "poeta estemporaneo," non uno dunque che aveva

fatto della sua arte un mezzo di sistematica propaganda politica; è plausibile supporre, dunque, che il fine poetico della sua opere risiedesse solo nella fama del poeta. E infatti, nella raccolta di Bindocci, ogni poesia è dedicata a un rappresentante della nobiltà europea e la poesia su Parga in particolare è dedicata specificamente al principe ereditario del Ducato di Modena, la cui sposa era la principessa Aldegonda di Baviera, dello stesso casato quindi del Re Ottone di cui il finale della poesia tesseva le lodi. Era doveroso menzionare la poesia di Bindocci tra i componimenti italiani scritti su Parga, ma è evidente che egli aveva solo sfruttato un tema noto al pubblico ma svuotandolo di ogni significato politico e sociale che fino a quel momento aveva rappresentato, ed è per questo che Elena Persico lo definisce, con tono sprezzante, “un poeta estemporaneo improvvisatosi cantore di corte” (89).

Le poesie con argomento Parga composte nel terzo periodo del filellenismo italiano sono dunque componimenti che, se da un lato appartengono alla letteratura su Parga e agli ultimi echi della letteratura filellenica italiana, dall’altro hanno perduto la vitalità ideologica e la carica politica che invece avevano le opere di Berchet e di Foscolo. Questi componimenti non presentano lo stesso genio rivoluzionario e non inventano né forme né contenuti nuovi. Osserva Elena Persico che in questo periodo la poesia su Parga non è più un mezzo di propaganda politica, o se lo è il suo tono è molto più attenuato e blando, e tutta la poesia di Grecia, “priva di ogni studio di ambiente e di colore locale, non si riduce che a un canto di fanciulle, di schiavi, di orfani e la narrazione procede quasi sempre con l’aiuto dell’elemento soprannaturale cristiano” (95).

Una menzione a parte nel quadro della produzione letteraria su Parga all’indomani della fine della Guerra di Indipendenza greca va riservata per l’autrice Massimina Rosellini Fantastici

che scrisse un pezzo teatrale dal titolo *I Pargi*, pubblicato nel 1838 a Firenze.²⁸ Massimina Rosellini Fantastici fu scrittrice e poetessa e fin da giovanissima frequentò i salotti letterari toscani grazie alla famiglia impegnata nella vita intellettuale e politica fiorentina di quegli anni. Entrò in contatto con grandi esponenti del romanticismo italiano, tra cui Vittorio Alfieri e Ugo Foscolo, del quale divenne buona amica. Questa scrittrice e intellettuale merita menzione a parte in quanto unica voce femminile nel coro di scrittori che si occuparono di Parga.

La tragedia di Massimina Rosellini Fantastici è un componimento in cinque atti, in cui alla storia del tradimento degli inglesi, del dolore e dell'esilio dei parganioti si aggiunge una straziante storia d'amore tra il personaggio di Eudossia, la figlia di uno dei primati parganioti, e Carlo, figlio dell'inglese Lord Maitland. L'opera presenta tutti quegli elementi che nel corso degli anni avevano fatto di Parga uno dei temi letterari più noti e rielaborati nell'Europa della Restaurazione e nell'Italia del Risorgimento, nonché numerosi riferimenti alle opere letterarie che in Italia avevano reso celebre quel tema, come la ballata di Berchet, l'articolo di Foscolo, ma anche il libro di Mustoxidi *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*, e il libro di Pouqueville *Storia della Grecia rigenerata*, come dichiarato dall'autrice stessa in apertura della sua opera, nella dedica iniziale. La caratterizzazione dei personaggi richiama alla mente quella del Berchet: ci sono infatti un giovane greco, Demetrio, pronto a morire per difendere la patria; poi c'è Eudossia, giovane greca dagli altissimi valori morali e civili, dotata di un grande spirito patriottico che la connotano come una sorta di eroina nazionale; infine ci sono gli inglesi, Maitland e suo figlio Carlo che, se da un lato rappresentano l'Inghilterra traditrice, dall'altro, come l'Arrigo di Berchet, rappresentano anche quell'aspetto delle correnti nazionalistiche sviluppatesi in questi anni che

²⁸ Nella dedica si legge che l'opera fu donata "Ai signori componenti la deputazione per l'innalzamento delle statue da situarsi nelle nicchie degli Uffizi." L'autrice sperava che la pubblicazione dell'opera potesse contribuire economicamente alle spese per decorare le nicchie degli Uffizi. La tragedia *I Pargi* non venne mai messa in scena.

tende a identificare il singolo con la comunità nazionale di appartenenza, per cui le responsabilità dell'uno ricadono sull'altra e vice versa. Nella scena III dell'Atto II si assiste ad un profondo colloquio tra Maitland e il figlio Carlo, durante il quale essi discutono appunto delle responsabilità dei singoli individui verso la propria patria, siano essi cittadini qualunque o ministri e uomini di stato. Quei due sentimenti che si davano battaglia nell'Arrigo di Berchet, cioè la difesa della patria e la vergogna che questa può causare ai suoi cittadini, vengono qui scissi nei due personaggi inglesi. Durante il colloquio, all'esclamazione di Maitland "Alla mia patria io servo!" (23), il figlio Carlo risponde con parole aspre "O inique arti di stato! E come puote l'Anglia tradir quel popolo che accolse sotto l'egida sua? Quel, cui difesa eterna promettea?" (23). E continua Carlo affermando che "la natal terra amo quant'altri mai; ma ben conosco qual le arrechi disonor viltà cotanta" (25). Alla fine della tragedia, quando i parganioti stanno per imbarcarsi per l'esilio verso Corcira, Carlo in abiti greci si confonde tra i parganioti deciso a voler partire con loro e non tornare in Inghilterra; Maitland lo ferma e gli rammenta che "Dal fanatismo delle greche genti traesti tu gli audaci sensi, il veggio. Ma cangerem di cielo, e apprenderei che d'un ministro la virtù primiera è, tacendo, obbedir," e gli rammenta che "Anglo nascesti, e a te spezzar non lice le patrie leggi" (25). In un colloquio finale con Demetrio, Carlo lo prega affinché non identifichi lui con le colpe del suo governo, ricalcando esattamente la stessa preghiera che nella ballata di Berchet Arrigo aveva rivolto al greco; dice Carlo: "O mio Demetrio, in me pur vedi dall'Anglia un figlio; ma gemente, afflitto sul vostro ingiusto, barbaro destino. [...] Parga è oppressa, e detestar ne dei tu gli oppressor: sol Carlo almen da quelli scevvar ti piaccia" (46). Come per i greci di Berchet, anche per quelli di Rosellini Fantastici non ci può essere separazione tra nazione e individuo e così Carlo, ormai tacciato dall'onta del tradimento – "Questi dell'Anglia aborro, e d'onta eterna m'è l'avervi il natal sortito. Il tempo d'oblio copre talor private colpe, non mai quelle d'un popolo. Più che perder la

patria, ah, duol tremendo è vederla caduta in giusto obbrobrio alle genti, a me stesso!” (75) – decide di togliersi la vita piuttosto che sopportare per sempre quella vergogna.

Un altro elemento cardine della struttura della tragedia è la questione religiosa legata alla cessione di Parga; nell’opera l’identità cristiana del popolo greco è costantemente ribadita e opposta a quella musulmana del nuovo sovrano di Parga. Nella cornice del discorso religioso, i personaggi fanno spesso menzione anche delle origini cristiane della città di Parga, che fu fondata là dove apparve un giorno la Madonna a un contadino.²⁹ Quando apprendono la notizia della cessione e decidono di lasciare la patria piuttosto che restare schiavi di Ali, i parganioti si affliggono di dover lasciare i templi e gli oggetti sacri che verranno profanati dai musulmani, in particolare l’immagine sacra della Madonna protettrice della città: “L’alma mia rifugge al sol pensiero di veder tocchi dall’impure mani i sacri vasi, e la divina immago di Colei che degli angeli è regina. [...] Esuli andrem senza l’immagin santa? Oimè, che fia di noi?” (35).

Tra le immagini e i motivi mutuati dalla letteratura su Parga – c’è anche in questa tragedia l’episodio ormai noto del dissotterramento delle ossa – Massimina Fantastici Rosellini non manca di introdurre figure femminili nella sua narrazione, figure a cui concede ampio spazio di azione e di parola. Il personaggio di Eudossia e il suo ruolo nella storia sono sviluppati seguendo un modello standard della letteratura del canone risorgimentale, cioè quello della donna che si innamora dello straniero. Nel libro di Banti *La nazione del Risorgimento* l’autore individua quattro diverse varianti del ruolo della donna nella letteratura del canone, tra cui menziona proprio quello di Eudossia: “Talora l’innamoramento per lo straniero non è fittizio, ma affetto vero e sincero; solo che poi il rapporto non è consumato, e l’innamorata si ferma davanti alla riconquistata consapevolezza di

²⁹ Il racconto dell’origine mitico-religiosa di Parga si trova in Foscolo, in Mustoxidi e in Berchet.

essere sul punto di tradire i più profondi valori del proprio popolo” (87).³⁰ Esattamente in questa descrizione rientra il personaggio di Eudossia, la quale, nonostante il voto di fedeltà incondizionata offerto a Carlo, una volta appresa la notizia della cessione decide di non onorare quel voto e di partire esule con i suoi compatrioti. Vano il tentativo di Carlo di fermarla con minacce di spergiuro, “Or deh, rispondi, spergiura essere potresti!” (*I Pargi* 59), Eudossia sceglie la patria e la famiglia all’amore sincero che prova per l’inglese.

Infine, la questione politica è anche trattata in questa tragedia, un aspetto nuovo rispetto alla letteratura precedente che puntava invece, come si è cercato di dimostrare, più sull’aspetto emotivo e ideologico legato a Parga. Lo scopo era chiaro: incanalare le passioni patriottiche, come il desiderio di unità e indipendenza, la voglia di riscatto dell’onore, la necessità di vedersi riconosciuta l’autorità ad autogovernarsi, incitare alla rivoluzione armata contro il dominio straniero. Assimilando questa lezione della letteratura del canone e dimostrando allo stesso tempo di aver ottima conoscenza degli eventi storici e dei loro risvolti politici e diplomatici nell’Europa della Restaurazione, Massimina Rosellini Fantastici inserisce nella sua opera anche una invettiva politica contro le potenze della Restaurazione che avevano violato il diritto di tutti i popoli, anche quelli più piccoli come italiani e greci, ad autogovernarsi, nonché una sottile messa in discussione della legittimità delle decisioni prese dalle grandi potenze che si erano arbitrariamente investite di un potere decisionale sulle sorti di tutti i popoli d’Europa. “D’indipendenza ogni gente ha il dritto,” sostiene il personaggio di Gregorio nella tragedia, “e se forza dappoi fissò le sorti de’ più deboli

³⁰ Banti individua quattro diverse varianti della rappresentazione della donna nelle opere del canone: “Nella prima variante, la donna – attraversata dal pensiero di una relazione con uno straniero, ma lontanissima dal volerla – inorridisce fin quasi al delirio. [...] In una seconda variante la donna [...] finge di assecondare l’amore dello straniero, per meglio colpirlo. [...] [Nella terza variante] l’innamoramento per lo straniero/a non è finzione, ma affetto vero e sincero; solo che poi il rapporto non è consumato, e l’innamorato/a si ferma davanti alla riacquistata consapevolezza di esser sul punto di tradire i più profondi valori del proprio popolo. [...] Nella quarta variante, la donna non è in grado di resistere alla passione d’amore. [...] Cedono all’amore per lo straniero, perdendo la loro purezza e castità, ovvero l’onore nazionale. Quelle che tra loro si perdono, con un rapporto impuro, sono accompagnate dalla prova della loro impunità, ovvero dai figli avuti da stranieri” (*La nazione del Risorgimento* 86-91).

stati, una tal legge a render sacra, fa mestier che solo l'ordine e il ben de' popoli si cerchi, o ingiusta e iniqua usurpazion diventa" (45); e Demetrio risponde provocatoriamente: "E chi di nostre sorti arbitra fea la superba Albion?" (45).

Massimina Rosellini Fantastici fa parte di un drappello di donne scrittrici che, soprattutto dagli anni '30 in poi, volle partecipare attivamente alle tensioni politico-sociali che stavano attraversando la penisola. La scrittura, quella pubblica, divenne una risorsa incomparabile per queste donne che erano altrimenti destinate dalle convenzioni sociali del tempo a non partecipare pubblicamente alla vita politica e a dedicarsi esclusivamente all'educazione dei figli. Queste donne erano in genere animate da sentimenti patriottici simili agli uomini, basti come esempio la donna di Parga descritta da Berchet la quale, oltre ad essere la premurosa moglie del martire, dice di essere stata anche combattente tra le schiere dei Parganioti quando, in più occasioni, respinsero armati l'avanzata di Ali che cercava di conquistare quei territori prima della cessione ufficiale. Eppure, il caso descritto da Berchet non era comune in Italia: solo nei momenti più disperati si vedevano donne che nelle città insorte partecipavano alle insurrezioni cittadine o alla difesa delle barricate e quelle che avevano il coraggio di andare a partecipare alle guerre patriottiche sentivano il bisogno di travestirsi da uomini.³¹ "Nella maggior parte dei casi," osserva Banti, "il pubblico femminile faceva da appoggio o da platea alle eroiche gesta maschili e [...] le donne non potevano abbandonare l'ambiente domestico, rifiutare i ruoli di genere e correre dietro alle proprie ambizioni eroiche" (*La nazione del Risorgimento* 190). Diversi studi sono stati dedicati al Risorgimento delle donne e tutti hanno cercato di metterne in luce la posizione storica durante questi anni. Nel suo saggio "Il Risorgimento delle donne," Simonetta Soldani introduce la questione femminile sostenendo che "alle donne era affidato il compito gravoso di rigenerazione morale e civile della

³¹ Secondo Banti "[s]olo la principessa milanese Cristina di Belgiojoso non sentì il bisogno di rinnegare la propria identità di genere nel partecipare attivamente ai moti rivoluzionari" (*La nazione del Risorgimento* 194).

nazione necessaria per attivare prima e per alimentare poi quel circuito virtuoso di riscatto che identificava la nazione con la modernità” (Soldani 184). La spirale di decadenza etica e politica in cui era caduta l’Italia era un problema degli uomini prima di tutto, in quanto espressione diretta e primaria – grazie anche alla capacità loro attribuita di rappresentare lignaggi e famiglie – dei lineamenti connotativi della comunità nazionale; ma il problema investiva anche le donne soprattutto in quanto “trasmettitrici e riproduttrici di quel patrimonio linguistico-culturale di base che era chiamato a fungere da prezioso connettivo fra i membri della nazione” (Soldani 184). La prima metà dell’Ottocento, dunque, vide un forte processo di moralizzazione della donna e della famiglia italiana in chiave nazionale.

Nello studio di Ilaria Porciani sui modelli strutturali domestici che si svilupparono nell’Ottocento si legge che l’intreccio tra famiglia e nazione, anzi l’identità ideologica che si venne a creare tra queste due sfere, comportò una ben definita divisione di ruoli tra uomini e donne, in virtù della quale gli uomini andavano a combattere e esponevano pubblicamente le loro idee politiche e le donne si occupavano invece dell’educazione di stampo nazional-patriottico dei figli fin dalla primissima infanzia, con l’obiettivo di modellare la nuova generazione di patrioti italiani. Si configurava così, in questi anni, il culto della domesticità, portatore di valori forti per la nazione e importante centro di apprendimento etico (Porciani 118-24).³² La sfera della famiglia restava dunque il metro con cui misurare l’impegno patriottico delle donne, ma quest’ultime trovarono delle vie di fuga alle restrizioni imposte dal proprio status sociale. “La società civile dell’Italia dell’Ottocento” osserva Roberto Bizzocchi, “continuò a trovare nei salotti un luogo propizio per la

³² Per un’analisi del ruolo delle donne durante il Risorgimento si vedano i seguenti saggi inclusi nel volume *Il Risorgimento* a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg: Ilaria Porciani, “Disciplinamento nazionale e modelli domestici nel lungo Ottocento: Germania e Italia a confronto,” pp. 97-125; Roberto Bizzocchi, “Una nuova morale per la donna e la famiglia,” pp. 69-96; Simonetta Soldani, “Il Risorgimento delle donne,” pp. 183-224. Si vedano inoltre *Il Risorgimento delle donne*, di Carla Gremantieri; AA.VV., *Donne del Risorgimento* (2012); Marina Cepedas Fuentes, *Sorelle d’Italia* (2011).

partecipazione femminile alla costruzione del ruolo dirigente e aggregante della borghesia” (94), In questo contesto Simonetta Soldani risolve che la letteratura rappresentò per le donne del Risorgimento uno strumento attraverso cui “continuare un percorso di impegno civico e patriottico, che faceva tutt’uno con il desiderio di essere considerate delle persone pienamente capaci di intendere e di volere” (200). Massimina Rosellini Fantastici assolve appieno a tutte le funzioni allora attribuite alle donne del Risorgimento; ella infatti non fu solo attiva nella vita letteraria fiorentina (fu iscritta a molte accademie – Accademia delle Belle Arti, Accademia Pistoiese, Accademia dei Filomati di Lucca, Arcadia e Accademia Tiberina – e frequentò abitualmente il salotto della contessa d’Albany, dove conobbe Ugo Foscolo), ma si occupò anche dell’educazione delle figlie secondo principi di etica religiosa e di politica liberale, promuovendo la riforma sociale delle nuove generazioni di italiani che auspicavano i patrioti. Per le figlie scrisse una raccolta dal titolo *Saggio di commedie per fanciulli* (1830), con cui si impose nel panorama culturale fiorentino come educatrice rinomata; in esso l’autrice spiegava la sua idea di un’educazione che “assecondasse lo sviluppo naturale dell’individuo e ne rispettasse la libertà, che avesse come perno centrale i precetti della religione cristiana, e auspicò una diffusione della cultura in tutte le classi sociali.”³³

Conclusioni

Ha scritto la storica Lucy Riall nel suo studio sul Risorgimento, “l’unità nazionale italiana era un’aspirazione politica e culturale, non un evento storicamente inevitabile” (*The Italian Risorgimento* 74).³⁴ Lo studio degli interventi su Parga di Manzoni, Leopardi, e degli autori più

³³ La fonte è “Fantastici, Massimina,” in *Dizionario biografico Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/massimina-fantastici_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/massimina-fantastici_(Dizionario-Biografico)/). Accessed 18 August 2017.

³⁴ “National unity was a political and cultural aspiration, not a historical inevitability.”

recenti dimostra che l'aspetto ideologico e culturale del Risorgimento ne costituì forza vitale tanto quanto le istanze prettamente politiche che esso implicava. La storia dal canto suo fungeva in ognuno dei casi da fonte di azione politica e di ispirazione letteraria. Nei capitoli precedenti, gli studi delle opere di Foscolo e Berchet su Parga hanno portato alla luce le idee politiche liberali che questo episodio della Guerra di Indipendenza greca aveva fomentato nelle coscienze degli italiani; i due autori se ne fecero portavoce per vie diverse, l'uno attraverso un trattato di stampo politico per perorare la causa dei greci presso il parlamento inglese, l'altro attraverso dei versi dalla stupefacente forza persuasiva per il lettore italiano che veniva così esortato ad imbracciare le armi e partecipare alla rivoluzione contro il dominio straniero. In questo capitolo, gli autori studiati completano, con i loro interventi su Parga, il quadro ideologico del Risorgimento letterario di matrice romantica e filellenica che si era delineato in quegli anni, tratteggiando il contesto culturale del Risorgimento.

Manzoni, Leopardi e gli autori più recenti che hanno scritto su Parga non riflettono necessariamente sulle tensioni politiche, ideologiche e religiose che attraversavano tutta l'Europa della Restaurazione e che trovarono in Parga un punto di convergenza – unica eccezione fra di essi forse la tragedia di Massimina Rosellini Fantastici, il cui valore letterario però si trova a mio avviso più in altri aspetti dell'opera che non nel suo contributo attivo alla causa nazionale, anche perché la tragedia non fu mai messa in scena. Come dimostrato nella prima parte del capitolo, lo studio dell'intervento di Manzoni nelle vicende che coinvolsero la pubblicazione della ballata di Berchet ha messo in luce il ruolo che gli intellettuali ebbero nella diffusione dei nuovi ideali nazionali, liberali e democratici, non solo tra il pubblico degli stati preunitari, ma anche tra le comunità degli esuli residenti all'estero. I salotti letterari, tra cui quello di casa Manzoni, e la stampa costituirono i principali veicoli di informazione per la formazione di un'opinione patriottica; dal lato opposto invece la censura rappresentò uno strumento essenziale dei sovrani per cercare di arginare la

circolazione delle idee pericolose per il proprio potere, ma essi non riuscirono ad avere totale controllo sulla rete di rapporti internazionali che la comunità di intellettuali aveva formato oltre i confini geografici dell'Italia, la quale conferì un carattere transnazionale al movimento risorgimentale. Anche gli interventi di Leopardi – analizzati nella seconda parte del capitolo – riguardo alla causa nazionale italiana, alla Grecia e alla diffusione della cultura romantica sono segnali della capillare rete di informazione che attraversava la penisola, dato che anche nella piccola provincia pontificia di Recanati arrivavano le notizie di ciò che accadeva in Italia e in Europa. La stampa periodica fu cruciale per la formazione delle idee politiche di Leopardi, che attraverso i giornali e le riviste riusciva non solo a tenersi aggiornato ma a partecipare attivamente ai dibattiti politici e culturali che impegnavano gli intellettuali dei maggiori centri di cultura. Come si è cercato di dimostrare attraverso l'analisi dei loro interventi su Parga, più che alla vita strettamente politica, Manzoni e Leopardi erano inclini alla realizzazione di un progetto di riforma morale degli italiani (religiosa per il primo, laica per il secondo), un desiderio di rigenerazione della nazione che “per la sua radicalità prepolitica era destinato a diventare uno dei Leitmotiv più sentiti e fecondo di tutto il Risorgimento” (Soldani 192).

Dagli anni Trenta dell'Ottocento, la trattazione letteraria dell'episodio di Parga risente notevolmente del diverso momento storico che vide affievolirsi in maniera evidente i sentimenti patriottici degli italiani e del sentimento filellenico a seguito del fallimento dei moti rivoluzionari del 1820-1821 e della delusione storica derivante dall'insediamento della monarchia di Ottone di Baviera a conclusione della Guerra di Indipendenza greca. Eppure, l'episodio di Parga non scompare completamente dalla letteratura italiana; esso però si svuota dei significati ideologici e politici che gli intellettuali di tutta Europa gli avevano assegnato e finisce per non rappresentare più il punto di convergenza delle istanze politiche, religiose e ideologiche che attraversavano la penisola. Scrivere di Parga, e della Grecia in generale, significò solo un esercizio letterario per

autori che “desiderosi di riscuotere applausi con facilità [...] riciclarono spesso stampi già noti o si appropriarono di motivi romantici già noti” (Persico 86). Tra gli autori più recenti si distingue la voce di Massimina Rosellini Fantastici che, sebbene anche lei riadoperi forme e immagini letterarie ormai risapute e sebbene manchi la sua opera di espliciti risvolti politici, ideologici o di un ardente fervore patriottico, resta comunque l’unica voce femminile tra gli scrittori di Parga, a testimonianza della partecipazione attiva delle donne in tutto il movimento nazionale italiano.

Capitolo IV

Parga nelle arti figurative

Dopo aver analizzato nei precedenti capitoli i contributi letterari italiani sulla cessione della cittadina dell'Epiro, fermo restando il soggetto di Parga come prisma che traccia le forze ideologiche e politiche che sottendono la nascita della nazione italiana, l'ultimo capitolo di questa tesi si concentra sull'analisi della produzione pittorica in Italia in epoca risorgimentale, che risultò essere complementare alla letteratura scritta in quegli anni in termini di impegno civile e politico alla causa nazionale italiana. Il presente capitolo completa così il quadro della risonanza nelle arti e nella politica che la questione di Parga ebbe tra gli intellettuali italiani, impegnati a cristallizzare in questo episodio della Guerra di Indipendenza greca l'emblema per eccellenza di una patria venduta sui tavoli delle trattative diplomatiche e il dramma dell'esilio.

In questo capitolo analizzerò i quadri con soggetto Parga realizzati da Francesco Hayez e dai suoi discepoli Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso, nonché quelli di altri artisti forse meno noti ma ugualmente attivi negli anni del Risorgimento. Per comprendere il peso politico della pittura risorgimentale, ho ritenuto utile tracciare un breve quadro del contesto storico e culturale in cui si collocano le opere analizzate, prendendo in considerazione alcuni problemi generali della pittura ottocentesca, come la questione della committenza, della censura, il pubblico a cui si rivolgono gli artisti, l'area politica e il momento storico preciso a cui le opere si radicano, tutti aspetti che portarono gli artisti a scelte precise, come, per esempio, l'utilizzo di soggetti storici e religiosi familiari al pubblico rivisitati in chiave patriottica per eludere la censura. L'analisi critica dei quadri, invece, vuole portare in superficie la funzione politica della pittura storica, o civile – così si definisce la pittura romantica italiana – che si rivelerà la medesima della letteratura prodotta negli anni risorgimentali, cioè un'arte che si metteva al servizio della causa nazionale, suscitando

nel pubblico amor di patria e sentimenti di rivolta contro il dominio straniero, sentimenti da incanalare verso un'attiva partecipazione politica. In particolare, i quadri con soggetti greci come quelli su Parga qui analizzati venivano interpretati dai contemporanei come strumenti atti a promuovere l'ideale patriottico e a forgiare un senso di identità nazionale, a testimonianza del momento storico.

Nella seconda parte di questo capitolo prendo in esame *I profughi di Parga* di Francesco Hayez e cercherò di mettere in luce come Hayez proponga al suo pubblico una visione politica di Parga attraverso precise scelte estetiche e tematiche. L'impegno politico di Hayez è infatti evidente sia dalla scelta del soggetto che la letteratura filellenica aveva già provveduto a caricare di istanze nazional-patriottiche, sia dalle scelte estetiche messe in atto sulla tela, quali la trasposizione di quelle stesse "figure profonde" (Banti) su cui si reggeva il discorso nazionale nelle opere letterarie, la dimensione corale dell'opera e il suo vivido realismo usati per coinvolgere emotivamente il pubblico, sia politiche che portano in evidenza non solo le istanze filelleniche, ma anche quelle di matrice orientalista, entrambe le quali rivelano una manipolazione del fatto storico per ragioni politiche. Il dipinto di Hayez mi ha dato anche modo di esplorare il rapporto tra letteratura e arti figurative durante gli anni del Risorgimento, non solo perché entrambe queste forme artistiche erano usate come veicoli di propaganda politica, ma anche perché lo studio delle fonti letterarie a cui si era rivolto Hayez per ispirazione ma anche per ottenere informazioni accurate sui greci e sui turchi (Berchet, Mustoxidi e Gherardini) è stato funzionale a capire come il soggetto di Parga circolasse tra i diversi gruppi di intellettuali, artisti, scrittori, sia in Italia che all'estero, e attraverso i diversi momenti storici; *I profughi di Parga* di Hayez, infatti, esposto per la prima volta a Brera nel 1831, si colloca a più di dieci anni di distanza dalla cessione della città e dalla produzione letteraria che ne seguì in quegli stessi anni. Nella mia analisi ho cercato di spiegare il rapporto che

sussiste tra questi due diversi canali di comunicazione e i motivi per cui negli anni Trenta si verificò quel passaggio dall'estetica letteraria a quella visuale.

Il tema di Parga circolò in maniera diffusa tra i pittori del Risorgimento italiano; tra di essi compaiono due discepoli di Hayez, Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso, i cui dipinti su Parga (rispettivamente 1843 e 1845) sono oggetto di analisi nella terza parte di questo capitolo. Lo studio di queste opere ha messo in luce come la valenza politica e la forza attribuita al tema di Parga che voleva vedere il sentimento trasformarsi in azione si affievolisca per lasciare spazio invece alla rappresentazione degli effetti della grande storia sui singoli individui che subiscono impotenti il dramma dell'esilio, la perdita della patria che vuol dire anche perdita della propria identità. È un fenomeno che sembra ricalcare quello che era avvenuto in letteratura, con le poesie su Parga di autori quali Malpica, Arici e Parzanese che avevano perso quegli accenti apertamente politici e patriottici della letteratura precedente. È mia opinione che lo spostamento di prospettiva nelle opere di Cornienti e Belgiojoso potrebbe essere dovuto al mutato momento storico: gli anni Quaranta dell'Ottocento infatti segnano un distacco delle arti figurative dalle vicende politiche dovuto a un generale senso di malcontento e delusione per i fallimenti dei moti del 1830-1831 e dei successivi disastrosi tentativi di rivolta.

Periodizzazione e contestualizzazione storico-culturale

La pittura risorgimentale italiana fu, come la letteratura in quegli stessi anni, un veicolo di propaganda politica per la diffusione delle idee patriottiche e, come gli scrittori, anche i pittori trovarono nella Guerra di Indipendenza greca una fonte preziosa di soggetti da raffigurare che avrebbero potuto dare loro la possibilità di sostenere la causa nazionale greca e allo stesso tempo di aiutare quella italiana eludendo la censura dei governi della Restaurazione. Tuttavia, rispetto alla produzione letteraria patriottica e nazionale, quella delle arti visive si colloca in un periodo

successivo di alcuni decenni. Precisamente, seguendo ancora una volta la periodizzazione scandita da Elena Persico in *Letteratura filellenica italiana*, la pittura risorgimentale con soggetti greci si colloca nel terzo periodo del movimento filellenico italiano, quello cioè che va dal 1832, anno dell'insediamento in Grecia del Re Ottone di Baviera, al 1870, quando una nuova insurrezione, avvenuta alcuni anni prima, e che costò il regno a Ottone, portò sul trono di Grecia il Re Giorgio di Danimarca (Persico 124). Questo periodo, sostiene Persico, coincide in letteratura con una “trasformazione del sentimento filellenico” (85) per cui gli autori cominciarono a scrivere versi o in lode del nuovo Re di Grecia e degli altri sovrani europei che avevano reso possibile l'indipendenza della nazione greca, o per esultare alla raggiunta indipendenza greca, anche se insoddisfacente per tutti.¹ L'importante stagione della pittura filellenica italiana invece si apre proprio all'indomani della fine della guerra greca contro la dominazione ottomana.² Le ragioni della sfasatura temporale tra letteratura filellenica e arti figurative sono sia di natura politica che culturale. Il supporto culturale italiano alla causa nazionale greca, infatti, che celava ideali rivoluzionari in patria, non poteva muoversi che con grandi difficoltà e quasi sempre in clandestinità a causa della repressione della censura. Come era successo ad esempio agli scritti su Parga di Foscolo e Berchet, la letteratura filellenica veniva pubblicata soprattutto all'estero (Parigi, Londra, Lugano) oppure, se pubblicata in patria, portava la generica indicazione “Italia” come luogo di stampa.³ Ancora più timido e sommesso, in questo contesto, doveva essere dunque il supporto delle arti figurative, per loro natura destinate a una maggiore visibilità. Inoltre, fino alla

¹ Si veda, a tal riguardo, l'ultima parte del capitolo III di questa tesi, pp. 189-206, in cui si analizzano i componimenti poetici di Arici, Malpica, Parzanese, Baldacchini, Bindocci.

² Si veda Spetsieri Beschi e Lucarelli, pp. 120-27. La stagione filellenica delle arti figurative italiane dura circa trent'anni ed è compresa tra due importanti date storiche: il 1831 che fu un anno di rinnovati moti rivoluzionari, che purtroppo non ebbero successo, e il 1859, data della Seconda Guerra di Indipendenza, che segna invece il primo successo verso l'unità nazionale.

³ Cfr. Spetsieri Beschi e Lucarelli 121.

fine degli anni Venti, persistevano in campo figurativo i canoni neoclassici dettati dall'illustre scuola di Antonio Canova, che, ispirato dalle teorie artistiche contemporanee del "bello ideale" avanzate da Winckelmann, proponeva per lo più soggetti classici e mitologici.⁴ La morte di Canova nel 1822 determinò una crisi del modello tradizionale accademico e portò a una trasformazione epocale nel sistema delle arti e della loro fruizione. Gli artisti italiani cominciarono ad avvicinarsi alle tendenze romantiche nordeuropee e uscirono dalle accademie per incontrare il proprio pubblico in occasione di mostre e esposizioni volute e curate da una ricca classe di committenti politicamente impegnati, che fece dell'arte un veicolo di comunicazione a favore delle nuove idee patriottiche.⁵

⁴ "L'opera d'arte è espressione del bello ideale, raggiungibile non imitando la natura, ma scegliendo da essa le parti più belle e fondendole insieme. Soltanto i Greci hanno raggiunto il bello ideale, così l'opera greca è la sola da imitare," aveva scritto Winckelmann nel suo libro *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, pubblicato a Dresda nel 1764. Winckelmann è generalmente riconosciuto come uno dei massimi teorici ed esponenti del Neoclassicismo. L'idea fondamentale della sua teoria è che lo scopo dell'arte sia la bellezza pura che doveva ispirarsi al mondo classico.

⁵ Il movimento filellenico italiano nelle arti visive registra un ritardo temporale non solo rispetto alla produzione letteraria, ma anche rispetto al filellenismo europeo, quello che vide la luce in Francia per esempio, grazie alle opere di artisti quali Eugène Delacroix e Théodore Géricault. Se, come è stato già osservato in questa tesi, il filellenismo letterario italiano presenta delle profonde differenze ideologiche rispetto alle corrispettive correnti europee, lo stesso concetto è valido anche per le arti figurative. Prendendo come punto di riferimento la Francia per la sua massiccia presenza artistica nel filone filellenico e per la vicinanza geografica con l'Italia – specificamente con il regno lombardo-veneto che dava modo agli artisti di venire a conoscenza delle opere create e esposte alle mostre parigine – è possibile riconoscere somiglianze ma anche una profonda differenza tra la produzione filellenica italiana e le sperimentazioni artistiche d'Oltralpe. Spiega la critica d'arte Nina Athanassoglou-Kallmyer che, al pari degli italiani, pure gli artisti francesi usavano le immagini della Guerra greca per rappresentare la questione della civiltà occidentale annientata dalla brutalità degli ottomani e della cristianità annichilata dall'islam e, focalizzando l'attenzione su questi due cardini, essi consideravano l'intervento della Francia, e dell'Europa, nella guerra greca una responsabilità morale e civile, nonché un dovere religioso (Athanassoglou-Kallmyer 22). Ma il punto di vista era diverso da quello degli italiani: l'idea di questa moderna crociata a cui gli artisti – come anche gli scrittori e i poeti – incitavano i governi della Restaurazione non era solo una infatuazione idealistica del principio romantico di libertà, ma nascondeva il desiderio dei francesi di rivedere la Francia sulla scena internazionale, di nuovo forte militarmente e politicamente: "Salvare i greci era una causa tanto valida quanto utile per raggiungere i propri scopi" (Athanassoglou-Kallmyer 23). Gli italiani invece peroravano un'altra causa, cioè quella dell'applicazione del principio di nazionalità sorto dalle idee rivoluzionarie proprio in Francia: essendo anch'essi vittime dei poteri della Restaurazione, era necessario per gli artisti italiani che l'uso allegorico delle immagini relative alla causa nazionale greca si svincolasse da quel processo di mistificazione perpetrato dai francesi, per acquistare invece una maggiore oggettività di rappresentazione. In tal modo le opere d'arte potevano farsi strumenti politici atti a promuovere l'ideale patriottico e la causa nazionale italiana, assumendo, come la letteratura, una funzione eminentemente politica. Ciò non esclude ovviamente che i pittori italiani siano stati influenzati e ispirati dai francesi, come provano i dipinti che hanno per soggetto la questione di Parga, in particolare quelli dei discepoli di Hayez, Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso; un tema quello di Parga che trova dei precedenti proprio nella pittura francese, precisamente in un quadro di Théodore Callet che nel 1827 dipinse *L'embarquement des Parganiotes* e in uno studio preparatorio di Théodore Géricault per un quadro intitolato *Reddition de Parga* (1823).

Iniziò così per gli artisti italiani la stagione del romanticismo storico, o della pittura civile, che li vedeva impegnati in un'arte che sapesse interpretare le tensioni ideali del tempo e che avesse come tema centrale il rapporto tra l'individuo e la società. Accurata è la definizione dello storico d'arte Giulio Carlo Argan che descrive il ruolo dell'artista romantico italiano come “il paradigma del vero lavoro umano, inteso come presenza attiva dell'uomo nella realtà.” “La nuova problematica dell'arte,” continua Argan analizzando il romanticismo, “non consisterà più nel domandare che cosa l'artista faccia della realtà, ma che cosa faccia nella realtà, per realtà intendendo la realtà storico sociale non meno della realtà naturale” (23). Il ruolo dell'artista romantico tendeva a rivalutare la sfera delle passioni e dei sentimenti, dell'inquietudine e della libera creatività dell'artista. In Italia – come anche in Francia e in Spagna – questa istanza di libertà si connotava di un valore politico e collettivo che apparteneva al popolo di una nazione storicamente determinata e si concretizzò in una produzione artistica indirizzata, al pari della letteratura, verso l'impegno politico a favore della causa nazionale. Infatti, le arti figurative e letterarie, durante il Risorgimento, condivisero la stessa funzione di veicolare le istanze liberali e patriottiche, diventando, secondo la definizione di Murray Edelman, un vero e proprio “prodotto sociale” (“social product”; 144), cioè non testimonianza del pensiero più diffuso, bensì componente chiave per comprendere i dibattiti e le controversie in corso in un determinato periodo storico. In questo senso l'arte risorgimentale non può essere considerata “come un rifugio dalla scena sociale, ma piuttosto ne è la conseguenza e/o il punto di inizio, l'artefice” (Edelman 144).⁶

Tuttavia, per la pesante censura dei governi della Restaurazione, tale impegno doveva essere velato. È vero che in quegli anni la censura non riguardava tanto le opere d'arte, che erano

⁶ “That art is a social production does not mean, of course, that it asserts and bolsters a majority view, but rather than it is a key component of the kinds of ongoing argument and controversy that pervade a society. In this cardinal sense, then, art is not a retreat or a sanctuary from the social scene, but rather a consequence and a generator of that scene.”

comunque destinate ad un pubblico ristretto e avevano una circolazione limitata;⁷ eppure gli artisti misero in atto dei processi di trasposizione dei soggetti che volevano raffigurare da contesti storici e religiosi in un contesto politico al fine di eludere la censura e assumendo così una funzione eminentemente politica a sostegno dell'ideale patriottico.

Se da un lato la religione era fonte comune per i soggetti da rappresentare, nel caso di soggetti storici, invece, la scelta non fu senza difficoltà in quanto si presentò subito la necessità di trasferire eventi e personaggi storici da un contesto culturale locale a un contesto nazionale. Nel saggio "Creating a National Past: History, Myth and Image in the Risorgimento," Adrian Lyttelton spiega che, al fine di unire le genti in un passato unico, data la frammentazione storica, politica, sociale e territoriale in Italia, gli artisti scelsero accuratamente dal ricco repertorio di eroi e nobili gesta del passato episodi di ribellione contro il dominio straniero che erano andati a buon fine, e introdussero nuove prospettive di rappresentazione e interpretazione artistiche che superassero le istanze regionali e ne sottolineassero invece il valore storico e ideologico universale (28-29). Sono scelte tematiche, queste, che la letteratura aveva già sperimentato a inizio Ottocento e che la pittura

⁷ Per un'analisi del ruolo della censura nell'Italia della Restaurazione si veda il capitolo di Antonello Negri and Marta Sironi, "Censorship of the Visual Arts in Italy 1815-1915, pp. 191-219.

risorgimentale ripropone seguendo i gusti e le aspettative del suo pubblico a cui si rivolgeva.⁸ La trasfigurazione di soggetti storici e religiosi dava quindi la possibilità agli artisti di esprimersi più o meno liberamente circa la loro posizione politica e di fare della propria arte un veicolo di informazione e diffusione del messaggio nazionale.

Accanto ai processi di trasposizione di soggetti dal loro contesto originale a quello politico, fu il pubblico di committenti che permise agli artisti di lavorare in libertà: un pubblico critico e istruito sulla storia passata e presente, per la maggior parte politicamente attivo e già predisposto a ricevere favorevolmente il messaggio nazionale (Lyttelton 28). I destinatari delle opere d'arte erano difatti ricchi committenti aristocratici o esponenti della borghesia come banchieri, imprenditori, funzionari pubblici e intellettuali ben radicati nei tessuti urbani e preoccupati delle sorti italiane. Analizzando la questione della commissione, il dato più strano potrebbe essere quello relativo ad alcuni acquisti e commissioni, nell'area lombardo-veneta, da parte di collezionisti tedeschi e austriaci funzionari dell'amministrazioni asburgica, nonché alcuni esponenti della nobiltà e persino lo stesso Metternich. (Spetsieri 126; Mazzocca, *Francesco Hayez* 34). Quest'ultimi accoglievano con favore specialmente i quadri con soggetti greci, senza rendersi pienamente conto della loro

⁸ Uno degli esempi più significativi è il quadro *I Vespri siciliani* ad opera del pittore più rappresentativo del Risorgimento, Francesco Hayez. Per questo quadro, di cui esistono tre versioni datate rispettivamente 1822, 1826-1827 e 1846, Hayez si ispirò alla rivolta dei Siciliani nel 1266 contro il governo francese di Carlo D'Angiò che, nella battaglia di Benevento, aveva sconfitto le truppe di Manfredi, re di Sicilia e figlio dell'imperatore Federico II. Secondo Lyttelton, Hayez interpretò questo soggetto in chiave nazional-patriottica, scorrendo in esso "la distruzione di una monarchia italiana indipendente da parte di un invasore straniero," e nella successiva rivolta dei siciliani (1282), "un modello di resistenza contro la dominazione straniera" (51). Anzi, chiarisce Lyttelton, l'episodio dei Vespri siciliani potrebbe essere interpretato come il primo scontro andato a buon fine per liberare la patria dall'occupazione e dal governo dello straniero (Lyttelton 52). Oltre alla storia, gli artisti ricorrevano anche al repertorio offerto dalle immagini del cristianesimo che, dislocate da un contesto religioso a uno politico, davano loro occasione di divulgare un messaggio politico codificato. L'esempio più famoso appartiene ancora a Hayez e si tratta del dipinto intitolato *Gli apostoli Filippo e Giacomo in viaggio per le loro predicazioni* (1827), ispirato alle Sacre Scritture ma, come per il precedente, anche qui il significante è pretesto per un significato connotato di sentimenti patriottici. Nel luglio del 1822 infatti Giacomo e Filippo Ciani lasciarono Milano per l'esilio e soggiornarono in Svizzera, Parigi e Londra. A Lugano, Giacomo divenne proprietario della Tipografia della Svizzera Italiana che contribuì alla divulgazione delle idee di unità e indipendenza sia in patria che presso le comunità degli esuli. Il committente del quadro era Gaetano Ciani, fratello di Filippo e Giacomo, che trovò l'esilio dei fratelli l'occasione per incaricare Hayez di dipingere un quadro che li vedesse protagonisti; l'artista nei volti dei due apostoli riproponeva così le fisionomie di Filippo e Giacomo.

polivalenza semantica: queste opere infatti erano spesso connotate da un forte orientalismo che, in un clima romantico, testimoniava la vittoria della cristianità sui miscredenti musulmani, nonché, sul piano degli equilibri diplomatici e all'indomani della fine della guerra greca, l'affermazione della superiorità politica delle grandi potenze occidentali che avevano finalmente disgregato la potenza confinante dei turchi e portato la Grecia a raggiungere la tanto agognata indipendenza. In verità, la prospettiva orientalista aveva ancora in questi anni uno scopo patriottico: in opposizione al filellenismo che intendeva evidenziare le corrispondenze tra le due cause nazionali italiana e greca attraverso procedimenti retorici e artistici che le assimilassero entrambe alla storia occidentale, l'orientalismo voleva invece rimarcare le distanze culturali, religiose e politiche dei paesi del Mediterraneo dal Vicino Oriente a cui invece spesso venivano accostati dalle nazioni nordeuropee. Ma, nonostante il controllo che impartivano sulla produzione artistica del tempo, in molti casi i sovrani della Restaurazione e i funzionari dell'Impero asburgico preferirono valutare i dipinti storici come una celebrazione della neonata Grecia moderna, frutto dell'intervento diplomatico e militare delle potenze europee.⁹

Eppure, se da un lato la fine della Guerra di Indipendenza greca aveva alimentato istanze orientaliste che assecondavano apparentemente i risultati politici di stampo conservatore, dall'altro la fiorente produzione artistica pubblicamente esposta contribuiva in maniera velata e allegorica a diffondere l'idea rivoluzionaria in strati sempre più larghi, diventando un contributo necessario alle lotte italiane per l'unità e l'indipendenza. La classe di committenti illuminati aveva ben presente il messaggio politico e patriottico che gli artisti affidavano ai soggetti storici e a quelli relativi alla

⁹ Proprio questa "trasformazione del sentimento filellenico," come l'ha definito Elena Persico (85), consentì alla pittura nel Lombardo Veneto, l'area più prolifica, di esprimersi con una notevole produzione di opere, pubblicamente esposte e celebrate nelle mostre del tempo senza necessariamente incontrare le difficoltà causate dal clima di censura, come invece era avvenuto per le opere letterarie.

guerra greca contro i turchi; anzi, avendo abbracciato per la maggior parte le idee rivoluzionarie, era proprio questo il motivo che li spingeva a commissionare quadri di soggetto storico per le proprie collezioni private o per le esposizioni pubbliche che si tenevano annualmente.¹⁰ Essi divennero in un certo senso i garanti della libertà degli artisti e furono gli artefici principali della fioritura e della diffusione la pittura storica italiana,¹¹ insieme alla critica militante che, tramite la stampa, svolgeva un indispensabile ruolo di tramite tra l'artista e il pubblico.

Fu alla mostra di Brera del 1820, quando Francesco Hayez espose il suo *Pietro Rossi prigioniero degli Scaligeri* (1818-1820) che si aprì ufficialmente la stagione della pittura di storia in Italia: nel quadro di Hayez la critica e il pubblico riconobbero il manifesto del romanticismo artistico italiano, dichiarandolo il primo esempio di pittura storica.¹² Con questo quadro, Hayez si era definitivamente distaccato dalla dimensione ideale del Neoclassicismo e dai soggetti ispirati alla mitologia e alla storia antica come aveva imparato presso la scuola di Canova, proponendo invece una pittura con soggetto storico-medievale come metafora degli ideali risorgimentali, con una nuova mitologia ispirata ai protagonisti della storia più recente.

Nell'ambito della pittura di storia trovarono uno proprio spazio di rappresentazione quadri ispirati a soggetti greci e a episodi della Guerra di Indipendenza greca. Fu questo filone filellenico della pittura storica che riuscì ad avvicinarsi maggiormente alla storia contemporanea, mentre il resto della produzione artistica risorgimentale rimase quasi sempre ancorato a rappresentazioni

¹⁰ Il gusto della committenza cambiò nel corso degli anni e l'orientalismo diventò più un tema seducente che non un motivo politico. Gli artisti quindi, per incontrare il favore dei collezionisti, che finirono per commissionare quadri più per le loro qualità pittoriche che per il loro significato, passarono dall'impegno politico della scena storica al repertorio decisamente orientalista di odalische, interni di harem e personaggi dai costumi esotici. Si veda il catalogo della mostra *Francesco Hayez* tenuta a Milano nel 2015-2016 e curata da Fernando Mazzocca.

¹¹ Sull'importanza della committenza artistica durante il Risorgimento e il rapporto con gli artisti e sul ruolo politico e sociale delle esposizioni artistiche si vedano Emily Brown, "Easel Painting in the Age of Italian Unification" e Roberta Olson, "Art for a New Audience in the Risorgimento: A Meditation;" Fernando Mazzocca, *Francesco Hayez*, Catalogo mostra; Giorgio Nicodemi, *Francesco Hayez*, vol. I; Rosanna Maggio Serra, "I sistemi dell'arte nell'Ottocento."

¹² In verità, il primo quadro storico-romantico di Hayez fu *Il Conte di Carmagnola*, ispirato alla tragedia manzoniana, ma l'opera purtroppo è andata perduta. La stagione romantica di Hayez si chiuderà con famoso dipinto *Il bacio* (1859; Pinacoteca di Brera).

allegoriche della storia. La Guerra greca affascinava gli artisti, come aveva affascinato gli scrittori alcuni anni prima, per i suoi caratteri romantici di rivolta di un popolo privato della libertà e per le sollecitazioni emotive che quella guerra, quella moderna crociata affrontata dai greci contro i turchi per l'indipendenza della propria patria, ancora suscitava negli italiani. I soggetti filellenici di solito venivano scelti liberamente dagli artisti, ma per la maggior parte si organizzavano intorno a temi che richiamavano la situazione politica italiana: numerose sono le tele che rappresentano barche di profughi greci in fuga che alludono al dramma dell'esilio e della patria oppressa; frequenti i dipinti con soggetto la triste storia di Suli, premessa eroica alla rivoluzione greca del 1821. Infine, non poteva mancare il tema della morte preferita alla schiavitù e all'oppressione della tirannide personificata dalla figura di Ali Pascià di Giannina, tema spesso rappresentato da figure di donne e uomini greci che scelgono di suicidarsi precipitando dalle rupi di Suli e di Parga per non cadere nelle mani dei turchi. "In questi soggetti ispirati alla lotta greca per l'indipendenza," spiega il critico Fernando Mazzocca, "gli artisti italiani riconobbero un comune anelito alla libertà, ad avviare e sostenere il bene comune" (Mazzocca, *Romantici e Macchiaioli* 87).

Le esposizioni annuali che si tenevano a Milano erano occasione di incontro tra gli artisti, la colta aristocrazia lombarda e la borghesia emergente che era portatrice di una domanda in aumento. Come si legge nelle pagine di Rosanna Maggio Serra, infatti, "la presenza di gran signori non sarebbe bastata a fare di Milano il più ricco mercato d'arte dell'Italia preunitaria;" era prestigioso, certo, per gli artisti affiancare al proprio dipinto il nome di un committente di alto rango, "ma a determinare il volume degli affari avevano gran peso gli acquirenti minori ma numerosi" (634). Quest'ultimi si dichiaravano sostenitori del fine educativo dell'arte, per cui gli

artisti, disponibili ad assecondare i gusti della clientela, trovarono ampio spazio per la rappresentazione di soggetti greci.¹³

L'impegno politico di Francesco Hayez: *I profughi di Parga*

La stagione filellenica delle arti figurative italiane è formalmente inaugurata dal quadro *I profughi di Parga* di Francesco Hayez, esposto per la prima volta nel 1831 a Brera.



Francesco Hayez, *I profughi di Parga*, 1831.

¹³ Brevemente, è forse necessario chiarire qui quanto il ruolo delle mostre italiane differisse in quegli anni da quello che avveniva nel campo dell'arte filellenica nel resto d'Europa, in particolare in Francia. Sebbene la produzione di quadri con soggetto greco fosse largamente diffusa tra gli artisti europei, le mostre parigine in cui queste opere venivano esposte avevano un esplicito e cosciente impegno a sostegno della Grecia: nell'estate del 1826, per esempio, la Galleria Lebrun di Parigi allestì due grandi mostre d'arte il cui ricavato venne destinato, come aiuto, alla causa ellenica. Le tele esposte che propongono temi greci portano le firme di noti artisti come Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Alexander Colin, per citare solo i più noti. L'onda dell'impegno continua negli anni seguenti e si spegne attorno agli anni Trenta con la conclusione della guerra greca. Il filellenismo della pittura francese opera dunque in contemporaneità e in sintonia con le con la guerra che stava succedendo lontano sui territori greci. Non fu così per il filellenismo italiano che appare essenzialmente dopo la conclusione delle lotte greche. Per questa ragione, per questa sfasatura temporale, gli artisti italiani e le mostre che esponevano i loro quadri raramente riuscirono ad avvicinarsi a temi contemporanei – un esempio è *I profughi di Parga* di Hayez – e il problema della libertà nazionale viene presentato in termini più ristretti, cioè quelli italiani, e spesso avevano un interesse puramente locale.

Il quadro riscontrò immediatamente un notevole successo di pubblico e di critica, sia perché faceva appello a valori umanitari universali di condanna della violenza e dell'oppressione, sia perché esso arrivava in un momento particolare della storia risorgimentale italiana, e cioè all'indomani dei falliti moti rivoluzionari del 1830-1831, nonché dopo la fine deludente della Guerra di Indipendenza greca. Il clima politico, dunque, era profondamente cambiato rispetto agli anni degli scritti su Parga di Foscolo e Berchet e il fatto storico di Parga aveva in un certo senso esaurito la sua eco politica e culturale in tutta Europa. Tuttavia, queste mutate circostanze fanno sì che gli anni che vanno dal 1830 al 1848 rappresentino, dall'ottica del dibattito culturale sull'idea di nazione e nazionalità, un periodo stimolante, durante il quale si incubarono le idee rivoluzionarie dei moti del 1848.¹⁴ Sostiene Paolo Bagnoli che “[l]o slancio patriottico sembra prendere il sopravvento sulla dimensione critica [...] e, in termini di cultura politica, la soluzione unitaristica si radica nel ragionamento complessivo di un paese che vuole ricomporsi” (83). Eppure, al di là delle aspirazioni unitarie forti, c'era ancora una sostanziale difficoltà a congiungere il dato culturale dell'identità nazionale con quello politico dello stato-nazione. In questo contesto culturale si colloca il quadro di Hayez su Parga, in un periodo quindi cruciale per la formulazione dell'idea di identità nazionale. Il soggetto scelto, essendo facilmente riconoscibile dal pubblico per via del successo conferitogli precedentemente dagli scritti di Foscolo e Berchet, nonché dai dibattiti culturali e politici che si erano diffusi in tutta Europa, veniva riutilizzato ancora, questa volta dalle arti figurative, per soddisfare l'impegno civile dell'arte di partecipazione al processo di unificazione. Questo quadro di Hayez, come i suoi antecedenti letterari, propone una visione politica di Parga, presentandola attraverso un binarismo che mette in contrasto l'Occidente e l'Oriente e mira, in ultima analisi, a equiparare i destini politici di Grecia e Italia per assimilarli

¹⁴ Per un quadro d'insieme sul dibattito in questi anni si veda Paolo Bagnoli, *L'idea dell'Italia. 1815-1861*; Jonathan Sperber, *The European Revolutions, 1848-1851*.

alla tradizione culturale europea. La fortuna letteraria di questo tema si era caricata negli anni di forti ideali liberali e patriottici e lo stesso pittore non nasconde che la scelta del soggetto del suo quadro fosse stata per lo più politica, dovuta alle sue inclinazioni patriottiche, volta a sostenere la causa nazionale e a diffondere ancora gli ideali di libertà e indipendenza. In *Le mie memorie*, Hayez raccontava che il quadro gli fu commissionato dal Conte Paolo Tosio, il quale “desiderava avere una psiche;” ma il soggetto era “troppo classico” per il pittore a cui il committente concesse quindi di scegliere un soggetto a lui gradito, “purché animato da passioni vive” (287). In una lettera all’amica Giuseppina Negroni Prati Morosini, Hayez racconta:

Persi tempo a fare la mia scelta e fra i molti che mi si affollavano nella mente, diedi preferenza al soggetto *I profughi di Parga*, soggetto che rappresentava sentimenti che ben s’attagliavano alla nostra condizione, mentre che si poteva variare nei diversi gruppi le diverse passioni. I costumi, benché moderni, essendo greci si prestavano molto all’arte. Feci conoscere la mia scelta a detto Sig.^r Conte ed egli ne fu contentissimo. Gli feci vedere che per sviluppare meglio il soggetto, e per dare alle figure tutte le espressioni possibili, bisognava tenere la grandezza delle figure almeno due terzi il vero, e siccome il soggetto portava una grande composizione di moltissime figure, trovavo necessario che la tela fosse di certe dimensioni. (*Le mie memorie* 287)

E poco più avanti nello stesso libro Hayez rilascia la propria dichiarazione di poetica su cui si fonda il quadro, scrivendo “[p]armi di aver fatto in questa tela tutto ciò che poteva per rendere l’effetto della scena che doveva eccitare compassione giacché cercai di esprimere in questi profughi il dolore che in tante diverse maniere era da loro sentito” (168), e conclude rilevando l’approvazione del pubblico per il soggetto scelto che era “facilmente capito da tutti e che doveva destare interesse, perché il pubblico applaude sinceramente a quelle opere che gli destano le impressioni più vere e più libere, e vediamo che in generale egli non erra nei suoi giudizi” (169).

L'impegno politico dichiarato in queste pagine ovviamente fu trasferito sulla tela, dove il pittore decise di includere un suo autoritratto tra il gruppo dei parganioti, dietro la toga nera del patriarca proprio al centro del quadro. Sebbene questa prassi artistica di auto-rappresentarsi nei propri dipinti non fosse originale in Hayez, in questo caso è importante perché conferma l'intensità dell'impegno politico hayziano e la sua partecipazione emotiva al dramma dei greci e degli italiani, mettendo sullo stesso piano i destini delle due nazioni e le loro cause nazionali. Inoltre, come scrive Mazzocca, inserendo il proprio volto nel quadro, Hayez riesce ad "attualizzare le vicende rappresentate e a favorire il coinvolgimento del pubblico, abituato a questa scena già rievocata dalla letteratura" (*Francesco Hayez* 34). Il coinvolgimento del pubblico è sollecitato anche dalla posizione del volto del pittore, l'unico tra tutti i personaggi sulla grande tela che guarda direttamente verso gli spettatori, facendo appello alle loro responsabilità politiche e civili. La partecipazione sentimentale generata dallo sguardo diretto del pittore è accresciuta dalla vicinanza fisica dei personaggi riprodotti in primo piano quasi a grandezza naturale, come scrive Hayez stesso (si veda sopra).¹⁵ L'espedito artistico di inserire se stesso tra il gruppo dei parganioti condividendone emotivamente il dramma dell'esilio – espedito tra l'altro assente nel primo bozzetto del quadro ma presente solo nella versione finale esposta nel 1831 –, le dimensioni della tela su cui i personaggi campeggiano quasi a grandezza naturale, la familiarità con il soggetto rappresentato erano tutti elementi che permettevano al pubblico di riconoscere immediatamente il messaggio politico e patriottico del quadro.

Questa tacita propaganda politica riuscì in qualche modo ad eludere la censura grazie al pesante simbolismo religioso dell'opera che induceva a vedere in essa più la rappresentazione dello

¹⁵ La tela è divisa in tre parti: in primo piano c'è un gruppo di parganioti pronti ad imbarcarsi, ognuno dei quali personifica un sentimento; sullo sfondo appare la città di Parga ormai desolata; ai due lati della tela Hayez racconta il fatto storico, a destra colloca i turchi che avanzano verso la conquista della città, a sinistra si vedono le barche già gremite di parganioti che si allontanano dal porto di Parga.

scontro tra Ovest e Est del mondo, tra cristianesimo e islam, che non un'allusione diretta alle vicende politiche italiane. Oltre all'esplicita figura del patriarca che, posizionato proprio al centro della tela, funge da punto di convergenza verso cui tendono tutte le forze emotive dell'episodio rappresentato, la tela di Hayez si affida all'iconografia religiosa cristiana anche nella raffigurazione dell'esodo dei parganioti, che ricorda un altro esodo, quello biblico, sovente rappresentato proprio nel momento in cui il popolo ebraico si appresta ad attraversare il Mar Rosso. Il rimando alla scena biblica è importante in quanto si tratta di un esempio di trasposizione di un modello preesistente e familiare al pubblico italiano, opportunamente manipolato e rimontato, dal suo contesto originale, quello religioso, a un contesto di natura politica. Come è stato spiegato nei capitoli precedenti, questo tipo di processo era comune nei testi letterari del canone risorgimentale, in cui si riscontrano spesso sistemi di relazioni intertestuali attraverso calchi morfologici che puntavano a creare immagini che potessero svolgere un'efficace funzione retorica sugli interlocutori per stabilire una relazione di natura emotiva, e non solo cognitiva, tra l'autore e il suo pubblico. Queste immagini potevano essere mutate dalla storia della nazione e, in molti casi, dalla tradizione religiosa, che veniva considerata uno dei tratti più sicuri della coesione nazionale. La trasposizione dell'iconografia religiosa nell'ambito della storia nazionale serviva dunque a veicolare messaggi patriottici, ma non solo; essa serviva anche a conferire un senso di sacralità alle vicende rappresentate e a enfatizzare l'intervento di un Dio "della storia" o "delle nazioni" nelle vicende politiche che investivano la patria per trasmettere un senso di protezione divina e di speranza di "risorgere." (Banti, *La nazione del Risorgimento* 109-22). Alle immagini mutate dalla religione si aggiunge, nel quadro di Hayez, anche l'uso di simboli artistici universalmente riconosciuti come il mare in tempesta, il paesaggio desolato, la disperazione delle donne, che diedero modo al pittore di fare del suo quadro l'emblema del destino riservato a tutte le nazioni deboli alla mercé delle

potenze europee, evitando così ogni possibile associazione con alcuna monarchia della Restaurazione (Cfr. Athanassoglou-Kallmyer 134).

Per tornare alla questione della scelta del soggetto, sembra importante soffermarsi sulle parole di Hayez, quando scrive che la scelta ricadde su un soggetto “facilmente capito da tutti e che doveva destare interesse” (169), provocando un generale consenso tra gli spettatori. La ricezione di un’opera d’arte di solito è un processo dinamico che deve tenere necessariamente conto del momento storico in cui l’oggetto artistico è stato creato ed esposto, ma anche del luogo, delle vicende artistiche che hanno preceduto l’opera e soprattutto delle attese e delle aspettative del pubblico a cui essa è indirizzata. Nei suoi studi sull’estetica della ricezione, Hans Robert Jauss descrive il concetto di “orizzonte di attesa” (“horizon of expectations”) come quel sistema intersoggettivo di preconcoscenze, riferimenti, atteggiamenti mentali con cui un lettore si rivolge a un testo letterario. Secondo Jauss, il lettore presenta una serie di aspettative intorno a un’opera determinate soprattutto dalla tradizione critica e letteraria.¹⁶ Se trasferiamo il concetto elaborato da Jauss al mondo delle arti visive, si può affermare in questo caso che Hayez abbia sfruttato l’orizzonte di attesa del suo pubblico: consapevole della risonanza che la cessione di Parga aveva avuto in Italia, e in tutta Europa, attraverso la letteratura che ne aveva fatto un mezzo di propaganda politica, e conoscendo i sentimenti che essa aveva acceso nel pubblico, Hayez individuava proprio in Parga il soggetto ideale e sicuro per ricreare quel contesto culturale ed emotivo, contribuire alla

¹⁶ “A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informal vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, brings the reader to a specific emotional attitude, and with its beginning arouses expectations, which can then be maintained intact or altered, reoriented, or even fulfilled ironically in the course of the reading according to specific rules of the genre or type of text.” In italiano, “Un’opera letteraria, anche quando sembra essere nuova, non è una cosa assolutamente nuova [...], ma predispone i suoi lettori ad una precisa ricezione attraverso annunci, segnali nascosti e non, caratteristiche familiari, o allusioni implicite. L’opera letteraria risveglia i ricordi di ciò che si è già letto, indirizza il lettore verso uno specifico status emotivo e fin dall’inizio stimola delle aspettative, le quali possono rimanere intatte o essere alterate, riorientate o addirittura soddisfatte nel corso della lettura in base a regole specifiche ad ogni tipo di testo e di genere.” (Jauss, “Literary History as a Challenge to Literary Theory” 23)

divulgazione degli ideali nazionali e incoraggiare il pubblico alla continuazione dell'opera nazionale e patriottica iniziata agli inizi del secolo.

Tuttavia, è importante osservare che il soggetto familiare – la cessione di Parga – subisce in questo caso un processo di de-familiarizzazione per il genere diverso – quello pittorico – con cui viene presentato al pubblico. Seguendo ancora Jauss, tale processo di de-familiarizzazione è frutto del mutato momento storico (fine della guerra greca, fallimento dei moti rivoluzionari) che necessita una nuova forma espressiva. La letteratura evidentemente non era più in grado di convertire soggetti filellenici in propaganda politica nazionale (si ricorderà l'idea di “trasformazione del sentimento filellenico” esposta da Persico), per cui, mantenendo lo stesso soggetto, si verificò quel passaggio dall'estetica letteraria a quella visuale. Questo passaggio estetico colloca l'opera di Hayez in un nuovo orizzonte di attesa, specchio della nuova realtà culturale.¹⁷

L'intreccio di motivi politici e psicologici fa sì che l'opera assuma un significato soltanto nel dialogo con il pubblico e che quindi lo spettatore assuma un ruolo attivo nel compimento del fine dell'opera d'arte.¹⁸ Il fine della sua opera Hayez stesso lo dichiara quando sostiene che il

¹⁷ “Aesthetic perception is no universal code with timeless validity, but rather – like all aesthetic experiences – is intertwined with historical experience.” In italiano, “La percezione estetica non è un codice universale senza tempo, ma piuttosto – come tutte le esperienze estetiche – è connessa all'esperienza storica.” (“Poetic Text” 148)

¹⁸ “In the triangle of author, work, and public, the last is no passive part, no chain of mere reactions, but rather itself an energy formative of history. The historical life of an [art] work is unthinkable without the active participation of its addressees. For it is only through the process of its mediation that the work enters into the changing horizon-of-experience of a continuity in which the perpetual inversion occurs from simple reception to critical understanding, from passive to active reception, from recognized aesthetic norms to a new production that surpasses them.” In italiano, “Nel triangolo formato da autore, opera e pubblico il terzo elemento [...] è anch'esso un'energia formatrice di storia. Senza la partecipazione attiva del destinatario la vita storica dell'opera letteraria non sarebbe neppure pensabile. Infatti, è solo attraverso questo processo di mediazione che l'opera entra nell'orizzonte dell'esperienza di continuità in cui l'inversione perpetua avviene dalla semplice ricezione alla comprensione critica, dalla ricezione passiva a quella attiva, da un riconoscimento delle norme estetiche a una nuova produzione che le sorpassi.” (Jauss, “Literary History” 19). Nel caso della pittura risorgimentale è necessario tenere a mente che il processo descritto da Jauss è comunque limitato alla scarsa circolazione delle opere d'arte, infatti esse erano destinate ad un pubblico ristretto, di intellettuali, esponenti dell'alta borghesia e nobili, se non addirittura imitato alla sola persona del committente; questi quadri infatti non raggiungevano il grande pubblico.

quadro doveva “eccitare compassione” e “destare interesse,” parole queste che facilmente rimandano al giudizio che Giuseppe Mazzini esprime analizzando proprio *I profughi di Parga* di Hayez; egli scrisse che qui Hayez “assimila, per riprodurlo in simboli, il pensiero dell’epoca, quale esso s’agita compresso nel seno della nazione; che egli armonizza il concetto e la forma; idealizza le sue figure senza falsarle; crea protagonisti, non tiranni; fa molto *sentire* e molto *pensare* (“Pittura moderna in Italia” 304; corsivo mio).¹⁹ Le parole con cui Mazzini conclude la sua analisi del quadro sottolineano, al pari delle parole di Hayez, la doppia funzione dell’arte risorgimentale: una morale, di stimolare alcune emozioni nel pubblico incanalandole verso l’azione politica a favore della causa nazionale, e una didattica di maturazione e diffusione delle idee patriottiche. In queste considerazioni di ordine critico non si può non avvertire l’eco della *Lettera semiseria* di Berchet sull’ufficio della poesia romantica, nonché dei vari interventi sul *Conciliatore* sullo stesso tema già menzionati nel capitolo dedicato all’analisi della ballata di Giovanni Berchet. Berchet infatti, ispirato dai principi estetici e politici del *Conciliatore*, nella sua *Lettera semiseria* aveva enunciato il duplice scopo della letteratura romantica italiana, estetico-letterario da un lato, patriottico e civile dall’altro. Questi tipi di legami intertestuali attestano che durante gli anni del Risorgimento le arti figurative, soprattutto la pittura, e quelle letterarie non si arrestarono su un rigido binarismo ma, mettendosi entrambe al servizio della causa nazionale, condivisero la stessa funzione civile di creare un pubblico consapevole e politicamente impegnato nell’azione patriottica.

Nel caso de *I profughi di Parga* di Hayez la commistione di generi è il primo passo verso la realizzazione dell’opera; stando infatti alle parole del pittore, numerose furono le fonti artistiche e letterarie da cui attinse per realizzare questo dipinto. Lo studio delle fonti è funzionale a capire

¹⁹ Il saggio venne pubblicato per la prima volta in *London and Westminster Review*, XXXV (gennaio-aprile 1841) con il titolo “La peinture moderne en Italie;” qui il riferimento è all’edizione italiana riportata in *EN, Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*.

non solo come il soggetto di Parga circolasse tra i diversi gruppi di intellettuali, artisti, scrittori, sia in Italia che all'estero, ma anche per affrontare un breve discorso sul peso svolto dalle arti figurative nel diffondere il messaggio nazionale.

I quadri prodotti in questi anni, infatti, pur se esposti per la maggior parte alle esibizioni annuali, erano destinati ad una limitata visibilità da parte del pubblico, prima di sparire nelle collezioni private, di tornare negli studi degli artisti o, nel migliore dei casi, di essere esposti in un museo pubblico. Le mostre organizzate ogni anno dalle Accademie di Brera e Venezia infatti duravano solo un paio di mesi (agosto-settembre) ed erano destinate a un pubblico locale per via delle difficoltà di spostarsi da uno stato all'altro. I messaggi patriottici che quadri come questo di Hayez volevano comunicare rischiavano dunque di non raggiungere un pubblico vasto che superasse i confini dello stato o le élite intellettuali. Considerando queste circostanze, nel suo saggio intitolato "Easel Painting in the Age of Italian Unification," Emily Brown ha sollevato dubbi circa la possibile funzione dell'arte figurativa come mezzo di comunicazione di massa e, dato che nel Risorgimento "il concetto universalizzante di carica emotiva diviene la misura dell'efficacia politica," la critica si chiede in quale misura la pittura del Risorgimento potesse raggiungere e formare un nuovo pubblico che si identificasse patriotticamente nella nuova nazione italiana (206).²⁰ Emily Brown arriva alla conclusione che la divulgazione del messaggio di un'opera d'arte, la sua funzione pedagogica, dipendesse in quegli anni in larga parte dalla correlazione tra l'opera

²⁰ "The universalizing concept of emotional charge becomes the measure of political efficacy. [...] If the success of the Italian nationalist discourse relied on the inspirational power of cultural artifacts, what was the currency of easel painting in finding and forming new patriotic, Italian-identified audiences?" In italiano, "Il concetto universalizzante di carica emotiva diventa la misura dell'efficacia politica. Se il successo del discorso nazionale italiano faceva affidamento sulla forza ispiratrice delle opere culturali, qual era il valore affidato ai dipinti nel ricercare e forgiare un nuovo pubblico patriottico?"

stessa e le fonti a cui essa attingeva, fossero esse testi letterari o resoconti storici (208).²¹ Essendo queste fonti già note al pubblico, forgiandone l'orizzonte di attesa, esse facilitavano la circolazione delle notizie delle nuove produzioni artistiche nonché delle idee che esse volevano esprimere.

Nel suo libro di memorie Hayez rivela le sue principali fonti di documentazione per *I profughi di Parga*:

Per questo mio quadro mi era necessario conoscere alquanto la località dove si passava la scena, prima che io fissassi la composizione. Avendone chiesto a varie persone che credevo atte a darmene informazioni e cercato anche nella biblioteca di Brera, non ebbi che incerte notizie che non mi persuadevano. Scrissi su ciò al Conte Cicognara e da lui ebbi un lucido fatto su un disegno di quei luoghi, che confrontato con la descrizione che ne fa lo storico Pouqueville,²² mi parve giusto [...]. Questo era il primo quadro con soggetto greco moderno per cui dovetti studiare e raccogliere notizie sopra i costumi, nonché il carattere delle teste, ed in generale di quella popolazione. La scena descritta dalla *Storia di Suli e di Parga* ognuno la conosce, ché in quell'epoca le sventure della Grecia destavano la simpatia generale, e indignazione per chi l'aveva ceduta al famigerato Bascià di Janina, contro il diritto delle genti: e a rendere questi fatti tanto

²¹ "Divulgation and pedagogy depended on inter-media exchange, for example painted narratives drew from historical chronicles and literary texts. Further, audience reception was mediated by explanatory and interpretative commentary published in official guides to the exhibition, or in reviews by patriots in literary and scientific journals" (208); in italiano, "La divulgazione e il messaggio pedagogico dipendevano dallo scambio tra diversi mezzi di diffusione, per esempio, i quadri si ispiravano ai fatti storici e ai testi letterari. Inoltre, la ricezione da parte del pubblico era mediata da spiegazioni e interpretazioni che venivano pubblicate sui cataloghi delle mostre e da le recensioni che ne facevano i patrioti sui giornali scientifici e letterari."

²² Il conte aveva fatto un viaggio in Grecia visitando proprio le terre di Ali Pascià, per cui Hayez si rivolge a lui per avere una fonte oculare. Il libro di Pouqueville a cui fa riferimento Hayez è *Voyage dans la Grèce*, edito a Parigi nel 1820. Interessante notare qui come l'influenza tra i due esponenti del filellenismo europeo sia in effetti reciproca: come si può leggere nel catalogo per la mostra *Risorgimento greco e filellenismo italiano* inaugurata a Palazzo Venezia a Roma nel 1986, curato da Caterina Spetsieri Beschi e Elena Lucarelli, per l'edizione italiana del 1854 di un altro libro di Pouqueville, *Storia della rigenerazione della Grecia*, il libro è arricchito da vignette rappresentanti i principali fatti della guerra greca nonché ritratti di eroi di guerra. L'edizione è particolarmente interessante perché comprende una serie di tavole litografiche che attingono a grandi modelli della pittura filellenica, tra cui *I profughi di Parga* di Francesco Hayez (264).

più popolari servì non poco la bella poesia di Berchet, il quale co' suoi sentimenti liberali, faceva palpitare la gioventù. (145-46)

Altre due fonti non menzionate da Hayez ma ugualmente importanti furono due trattati storici, il libro di Carlo Gherardini *Storia di Suli e di Parga* (Milano 1819), e *l'Exposé des faits ont précédé et suivi la cession de Parga* (Parigi 1820) di Andrea Mustoxidi, che furono trovati tra i libri che il pittore conservava nel suo studio. In particolare, l'*Exposé* suggerì ad Hayez l'atmosfera mesta del lento abbandono della città da parte dei parganioti, come dimostra la seguente citazione:

Fu uno spettacolo veramente degno di pietà vedere questi uomini dare il triste addio alla loro amata patria. [...] Essi dissotterrarono le ossa dei loro antenati con una pietà sacrilega. Alcuni le gettarono tra le fiamme, altri le nascosero in luoghi più segreti e più profondi, con la speranza nel cuore di poterle un giorno recuperare. La maggior parte ha preso e portato con sé queste ossa una volta animate da anime libere, come un pegno sacro e prezioso. Le donne bagnavano i loro figli innocenti nelle acque pure della loro terra: tutte prostrate baciavano la terra bagnata con il loro sangue; tutte volevano prendere un pugno di terra. (56-57)²³

La veduta panoramica dell'acropoli di Parga ha un preciso riscontro nelle pagine di Pouqueville ("costruita sui lati di una roccia che ha la forma di un tronco di cono," *Voyage dans la Grèce* 503);²⁴ mentre da *I profughi di Parga* del Berchet sembrano derivare l'immagine dell'albero che delimita la composizione a sinistra ("Sotto il salcio dai rami piangenti / Dormian gli avi di Parga sepolti /

²³ "Ce fut un spectacle vraiment digne de pitié de voir ces hommes donner le triste et dernier adieu à leur chère patrie [...] Ils déterrèrent avec une piété sacrilège les os de leurs ancêtres. Les uns les livrèrent aux flammes, d'autres les cachèrent dans les lieux les plus secrets et les plus profonds, avec l'espoir dans le cœur de les recouvrer un jour. La plus grande partie emporta comme un gage précieux et sacré, ces os animés autrefois par les âmes libres. Les femmes baignaient leurs enfants innocents dans les ondes pures de leur patrie : tous prosternés baisaient cette terre arrosée de leur sang ; tous voulaient en prendre une poignée."

²⁴ "L'acropole dont j'ai déjà parlé est bâtie aux flancs d'un rocher qui a la forme d'un cône tronqué."

Dormian l'ossa de' nostri parenti" II.V.16-18) e le figure delle tre donne nel gruppo centrale, una che abbraccia un albero, una inginocchiata a raccogliere un pugno di terra e infine l'intensa immagine della donna sdraiata che tiene in mano un ramo e ha lo sguardo rivolto allo spettatore; queste donne sono l'immagine descritta in questi versi di Berchet, "E chi un ramo, un cespuglio, chi svelta / Dalle patrie campagne traea / una zolla nel pugno raccolta" (II.V.49-51). Come notano le critiche Spetsieri Beschi e Lucarelli (*Risorgimento greco e filellenismo italiano*) e Roberta J.M. Olson (*Ottocento*), aldilà delle preoccupazioni di voler riprodurre fedelmente l'episodio dell'esodo dei parganioti, Hayez decise di ignorare un particolare reiterato da tutte le fonti, cioè la rigogliosa fertilità e la bellezza della campagna intorno a Parga, preferendo invece dipingere un paesaggio aspro e desolato, più adatto a accentuare la tragicità dell'evento. Inoltre, Hayez decide di collocare temporalmente il momento dell'esodo all'alba e non al tramonto del giorno di Venerdì Santo come tramandavano le fonti, decisione questa che secondo Spetsieri Beschi e Lucarelli allude a "una fiduciosa prospettiva di riscatto e una speranza di ritorno dall'esilio" (279).

Gli esempi qui citati di immagini ispirate dalle fonti letterarie dimostrano che Hayez deliberatamente sceglie di portare sulla sua tela quelle stesse "figure profonde" (Banti) su cui qualche decennio prima la letteratura su Parga – e filellenica in generale – aveva insistito. In effetti, come scrive Edelman in *From Art to Politics*, "l'attributo chiave che rende grandi alcuni artisti è il loro talento nel creare opere d'arte che stimolano la fantasia e rivelano nuovi livelli di percezione della realtà, ciò in linguistica si definisce 'strutture profonde.' Esse creano fantasie che influenzano i pensieri, la percezione e il comportamento" (8).²⁵ In particolare, tra le strutture profonde usate già dalla letteratura, in questo quadro si possono ritrovare la corrispondenza tra l'idea di patria e la

²⁵ "Possibly, the key attribute that makes some artists great is their talent for creating works that stimulate imagination, revealing new possibilities and unperceived levels of "reality," perhaps as what 20th century linguists call 'deep structures.' They similarly create fantasies that influence thought, everyday perception, and behavior."

fisicità della terra a cui essa si associa, corrispondenza espressa dalle tre figure di donne in primo piano; ancora la simmetria tra il concetto di nazione e quello di famiglia, per cui i legami politici di una comunità rispecchiano quelli che si instaurano all'interno di un nucleo familiare, tanto in senso longitudinale tra membri della stessa famiglia – qui le madri e i padri con i bambini in braccio – che in senso verticale tra generazioni – il quadro è popolato infatti da personaggi di tutte le età; infine l'identità religiosa di una comunità nazionale, qui suggerita dalla solenne figura del patriarca al centro della tela, tra la folla dei parganioti che si stanno imbarcando e il gruppo di personaggi in primo piano.²⁶

Come è stato sottolineato dagli storici dell'arte (Persico; Mazzocca *Francesco Hayez*; Olson *Ottocento*; Spetsieri Beschi e Lucarelli), l'accurata elaborazione delle fonti per *I profughi di Parga* dimostra una necessità e una preoccupazione da parte del pittore affinché il quadro risulti il più verosimile possibile, nonché il desiderio di creare un linguaggio pittorico in cui tutta l'Italia potesse riconoscere le istanze rivoluzionarie e patriottiche di cui egli voleva farsi portavoce. Sostiene infatti Fernando Mazzocca che la pittura di Hayez, “nel momento in cui si candida a linguaggio figurativo della nazione cui le speranze del Risorgimento aspiravano, cerca di regolarizzare i soggetti attraverso un maggiore impegno sulle fonti, sia quelle documentarie che letterarie e figurative” (*Francesco Hayez* 30). È facile notare infatti una propensione di Hayez verso la pittura del vero, osservando, per esempio, il paesaggio e i costumi dei greci dipinti con dovizia

²⁶ Anche se non è citato da Hayez come una delle sue fonti, l'articolo di Foscolo “Parga” è certamente quello che ha generato da principio l'immagine romanzata dell'esodo dei parganioti nell'immaginario collettivo. Così anche nel dipinto di Hayez, come nelle sue fonti letterarie, le immagini e i sentimenti evocati sulla tela sembrano derivare direttamente dalla descrizione del momento dell'esodo fatta da Foscolo alla fine del suo articolo: “Come fu intimato ai pargioti il comandamento di partire, ogni famiglia uscì con solenne contegno fuori della propria abitazione; non lagrime, non lamenti. Gli uomini, preceduti dai sacerdoti e accompagnati dai figli, recaronsi alle sepolture de' padri loro e ne dissotterrarono le ossa: le raccolsero e le posero sopra un rogo che avevano già apparecchiato innanzi una chiesa. Armaronsi, schierandosi attorno al funebre rogo, vi appiccarono fuoco, ed ivi stettero immobili e silenti fino a che tutto rimase consunto” (“Parga” 131-32).

di dettagli,²⁷ nonché le precise valenze sentimentali che Hayez attribuisce ad ogni personaggio nel gruppo in primo piano; è possibile infatti identificare la paura, impersonata dall'uomo che guarda indietro ai turchi che avanzano verso la città, un sentimento di mesta rassegnazione nelle figure che guardano verso il basso, come il prete, il vecchio e la donna con i due bambini, sentimenti di rabbia e orgoglio negli uomini con lo sguardo rivolto verso l'alto, infine la disperazione delle tre donne in primo piano. Anche Mazzini, scrivendo dieci anni dopo il suo già citato articolo sulla pittura risorgimentale, evidenziò la pluralità di sentimenti espressi in questo quadro:

Hayez ha dipinto due poemi – *la donna e l'uomo* di Parga – nella fanciulla curvata, sotto un albero, sul cranio di un amante o di un padre; in quel greco che getta nel mezzo del quadro un lungo indefinibile sguardo sulla patria che sta per abbandonare forse per sempre; poi attorno a questi due, una quantità di piccoli poemi, espressione variata di un unico pensiero, di cui ciascuno potrebbe sussistere isolato, e che tuttavia concorrono all'insieme. (300-01)

La credibilità così conferita all'immagine rappresentata, quell'"effetto di reale" ("l'effet de réel"), teorizzato da Roland Barthes,²⁸ mirava certamente a convincere il pubblico della veridicità del soggetto, a guadagnare la sua approvazione, a farlo identificare con le emozioni impersonate dai greci, per suscitare infine sentimenti patriottici di aberrazione della violenza e dell'usurpazione straniera.²⁹

È necessario tuttavia fare a questo punto alcune considerazioni di carattere teorico. Se da un lato è vero che Hayez mira alla rappresentazione verosimile del fatto storico, dall'altro questo

²⁷ Per le fonti usate da Hayez sui costumi dei greci si veda il catalogo della mostra *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, curato da Caterina Spetsieri Beschi e Enrica Lucarelli.

²⁸ Roland Barthes, "L'Effet de réel." *Communications*, vol. XI, no. I, 1968, pp. 84-89.

²⁹ Il realismo e la tendenza all'oggettività di rappresentazione fu uno degli elementi che contraddistinse la pittura filellenica italiana da quella francese; a questo proposito si veda p. 214, nota 5 di questa tesi.

atto rende necessario chiarire quale realtà – la realtà di chi? – egli dipinga. Partendo dal presupposto che Hayez, così come le sue fonti, abbiano accostato istanze filelleniche e orientaliste nel loro resoconto della cessione di Parga, come sostiene Linda Nochlin in “The Imaginary Orient,” “il grado di realismo (o mancanza di esso) nelle immagini orientaliste difficilmente può essere discusso senza cercare di chiarire prima di quale realtà stiamo parlando” (18),³⁰ perché solo attraverso questo tipo di analisi possiamo arrivare all’ideologia politica che sta dietro a una rappresentazione artistica. Al pari delle fonti letterarie citate da Hayez, questo quadro offusca infatti la verità storica sul fatto di Parga, ne controlla l’interpretazione in termini filelleni e orientalistici e supporta così una mistificazione della storia per fini patriottici. In effetti, non c’è discrepanza di rappresentazione tra le fonti di Hayez e il suo quadro, perché le fonti, anche quelle che si definiscono storiche come il libro di Gherardini e quello di Mustoxidi, offrono già una visione falsata, si potrebbe dire orientalista, della cessione di Parga. L’unico punto di divergenza, come è già stato notato, è la rappresentazione del paesaggio che in Hayez acquisisce una valenza politica funzionale al coinvolgimento emotivo dello spettatore. Però, questo allontanamento di Hayez da quanto riportato nelle fonti non sorprende, è infatti un procedimento tipico e frequente nelle opere orientaliste. Come spiega Frederick Bohrer nel libro *Orientalism and the Visual Culture*, l’orientalismo è principalmente un “fenomeno di ricezione” (“a phenomenon of reception”; 16): essendo il luogo in cui le opere orientaliste sono concepite e prodotte lo stesso in cui esse vengono poi disseminate e recepite dal pubblico, cioè l’Occidente, queste opere possono essere libere di fare della realtà storica un costrutto immaginario, per questo sempre aperto a

³⁰ “The degree of realism (or lack of it) in individual Orientalist images can hardly be discussed without some attempt to clarify whose reality are we talking about.”

possibili reinterpretazioni e reinvenzioni (Bohrer 16).³¹ In questo senso, dunque, laddove le fonti avevano già manipolato la vicenda storica di Parga, Hayez la reinterpreta ancora: ridisegna il paesaggio, omette completamente di inserire l'Occidente – gli inglesi – nella sua storia,³² si avvicina emotivamente ai greci caricandoli di realismo sia nei corpi che negli stati d'animo e relega i turchi in un angolo in alto a sinistra della grande tela, rappresentandoli come una massa indistinguibile e sfocata di un esercito che avanza, per conquistarla, verso la città ormai desolata.

La prospettiva orientalista – e filellenica – proposta da Hayez riflette il pensiero di Edward Said, secondo cui “l'orientalismo è, in ultima analisi, una visione politica della realtà, la cui struttura promuove la differenza tra ciò che è familiare (l'Europa, l'Occidente, ‘noi’), con quello che è estraneo (l'Oriente, l'Est, ‘loro’)” (*Orientalism* 43).³³ È così comprovato che anche il quadro di Hayez, come i suoi antecedenti letterari, propone una visione politica di Parga, presentandola attraverso un rigido binarismo che mette in contrasto l'Occidente e l'Oriente e mira in ultima analisi a equiparare i destini politici di Grecia e Italia per assimilarli alla tradizione culturale europea. La disposizione dei soggetti sulla tela conferma ancora questa ipotesi: il gruppo degli esuli greci e quello dei turchi sono disposti su piani diversi del quadro, gli uni occupano tutto il primo piano e il piano immediatamente retrostante – il mare –, mentre gli altri sono sullo sfondo, disposizione che ne sottolinea la separazione. Inoltre, inserendo se stesso tra il gruppo principale dei greci, Hayez colloca la storia italiana sullo stesso piano di quella greca. Consapevole dell'orizzonte di

³¹ “The place where [Orientalism] is produced, regulated, disseminated is the place of its conception and consumption: the West itself. It is primarily a phenomenon of reception. As a construct, [Orientalism] is always up for renegotiation; as an invention is always open to reinvention.”

³² In tutte le altre fonti italiane su Parga gli autori non mancano mai di fare presente chi fosse in verità il vero colpevole della cessione di Parga, cioè la Gran Bretagna. Tuttavia, Linda Nochlin spiega che uno dei tratti distintivi dell'arte orientalista sta nel fatto che la sua stessa esistenza dipenda da “una presenza che è sempre assente: l'Occidente” (“The Imaginary Orient” 36-37). “[It] might be said that one of the defining features of Orientalist painting is its dependence for its very existence on a presence that is always absence: the West.”

³³ “For Orientalism was ultimately a political vision of reality, whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, ‘us’) and the strange (the Orient, the East, ‘them’).”

attesa del pubblico delle élite intellettuali del Risorgimento a cui il quadro era destinato, con *I profughi di Parga* Hayez conferma queste aspettative, avvalorando l'idea di Edelman secondo cui "le idee che scaturiscono dalle opere d'arte riflettono gli interessi di un gruppo di pubblico sensibile [al messaggio], e lo stesso vale per i canali attraverso cui l'arte diventa disponibile al pubblico" (144).³⁴

Il dramma umano dell'esilio: Parga nei dipinti di Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso

Così com'era avvenuto in letteratura, il tema di Parga ebbe numerose rielaborazioni anche nelle arti visive. Certamente il quadro di Hayez è il più noto prodotto artistico su Parga, nonché uno dei più rappresentativi delle istanze politiche e ideologiche risorgimentali che sostenevano gli ideali liberali e allo stesso tempo incoraggiavano all'azione rivoluzionaria. Tuttavia Francesco Hayez non fu l'unico artista che adottò il tema della cessione di Parga come veicolo di propaganda politica, scorgendo in essa quel simbolismo patriottico che avrebbe incontrato il favore del pubblico italiano e facendo dell'immagine della città greca l'emblema delle istanze rivoluzionare trasportate sulla tela. Il tema di Parga infatti circolò in maniera diffusa tra i pittori del Risorgimento italiano che sceglievano di dipingere episodi e soggetti della Guerra di Indipendenza greca come veicolo di propaganda politica. Tra di essi, i più popolari e stimati furono due discepoli di Hayez, Cherubino Cornienti e Carlo Belgiojoso. Entrambi questi artisti furono pittori storici e seguirono per la maggior parte gli insegnamenti dell'Accademia di Brera, ma nei loro dipinti su Parga scelsero soluzioni artistiche diverse rispetto al maestro e più vicine alla tradizione pittorica romantica di stampo europeo. Cherubino Cornienti dipinse *I profughi di Parga* circa dieci anni dopo Hayez, nel 1843; Carlo Belgiojoso invece espose il suo quadro sempre intitolato *I profughi di Parga* alla

³⁴ "The ideas that issue from works of art reflect group interests, as do the particular channels through which art becomes available to susceptible public."

mostra di Brera nel 1845. Se da un lato questi due pittori si avvalsero, per il tema trattato, di tutta una serie di esperienze artistiche precedenti, dalla letteratura al quadro di Hayez, dall'altro si inseriscono anche nell'ambito di una corrente pittorica che prediligeva il tema dei "profughi in barca" (Spetsieri Beschi e Lucarelli 298) come soggetto delle opere d'arte. Questa corrente stava avendo grande fortuna in Italia non solo come eco della pittura francese sullo stesso soggetto,³⁵ ma anche grazie alle opere dell'altro grande maestro dell'Accademia di Brera, Ludovico Lipparini, che dipinse scene dell'epopea rivoluzionaria ellenica. Nel 1844 Lipparini espose *Una barca di Greci* all'Accademia di Belle Arti di Venezia, un quadro che trovò notevole fortuna e divenne in pittura uno dei simboli del "tema del drammatico sradicamento dalla patria" (Spetsieri Beschi e Lucarelli 298) rappresentato nelle espressioni dei pochi personaggi dipinti sulla tela, secondo l'idea romantica di una pittura interessata agli stati d'animo.³⁶

Come si è visto, anche *I profughi di Parga* di Hayez è un quadro in cui il simbolismo patriottico è espresso attraverso la rappresentazione i sentimenti e stati d'animo dei parganioti che dovevano rispecchiare quelli provati dal pubblico, ma è un dipinto, quello di Hayez, che non ha un protagonista assoluto, un eroe da venerare, ma presenta piuttosto una dimensione corale che racconta la compartecipazione ideologica e sentimentale agli eventi storici di tutta la popolazione civile, alta e bassa, maschile e femminile, giovane e vecchia. Cornienti e Belgiojoso superano la dimensione corale proposta da Hayez e, come Lipparini, si concentrano invece su pochi personaggi, per esempio un gruppo di due uomini e una donna con due bambini nel quadro di Cornienti. Come evidenziato da Spetsieri Beschi e Lucarelli, Cornienti e Belgiojoso "si staccano dalle soluzioni

³⁵ Si veda più avanti p. 244.

³⁶ Della stessa scuola di Lipparini fanno parte Leonardo Gavagnin, che nel 1843 dipinse *L'imbarco dei profughi di Parga*, e Dionysios Tsokos, pittore di origine greca che frequentò l'Accademia di Venezia dove conobbe Lipparini, da cui derivò temi di quadri con soggetti storici che celebravano la Guerra di Indipendenza greca e i suoi eroi; Tsokos dipinse un quadro dal titolo *La barca dei profughi di Parga* nella seconda metà degli anni Quaranta dell'Ottocento (si veda Spetsieri Beschi e Lucarelli 363-455; data del quadro non riportata).

proposte da Hayez [...] e preferiscono alla massa corale di una popolazione una scelta simbolica di alcune figure” (292). Grazie a questa semplificazione operata dai due pittori Spetsieri Beschi e Lucarelli notano che “l’intensità espressiva si fa più evidente e la drammaticità più concentrata, con una sapiente maestria esecutiva nei contrasti dei colori e della luce” (292).³⁷

Quadri come questi fanno parte di quel registro della pittura risorgimentale che, a differenza della pittura di storia che sceglieva di rappresentare eventi storici, privilegiava invece il tema patriottico trattato come una visione familiare, che ricercava la sua essenza negli affetti e negli stati d’animo delle persone che partecipavano alle vicende storiche senza alcuna pretesa eroica, oppure venivano investiti dalla letteratura e dall’arte di un eroismo involontario – si pensi ad esempio al greco protagonista della ballata di Berchet. Anche il quadro di Hayez si concentrava sulle emozioni dei suoi protagonisti, ne glorificava le virtù, ma aderiva in maniera più stretta al modulo risorgimentale della pittura storica, infatti non mancava di inserire la vicenda dei singoli nella cornice della grande storia, quella ufficiale, rappresentando anche il momento dell’assedio di Parga da parte dell’esercito turco. Inoltre non mancano in Hayez riferimenti ad alcune “figure profonde” (Banti) – religione, famiglia, patria – che avevano alimentato la propaganda politica. Cornienti e Belgioioso, invece, decontestualizzano il dramma dei singoli dalla cornice storica e, dall’episodio della cessione di Parga desunto dalla storia ufficiale, estrapolano pochi protagonisti e ne ritraggono il drammatico momento dell’esilio, né accomunano le sorti di questi pochi a quelle dell’intero popolo parganiota, visto che intorno non ci sono altre barche di esuli greci.

³⁷ Nel saggio sulla pittura moderna italiana già citato, Mazzini dissenterà con questa scelta e elogerà invece il quadro su Parga di Hayez proprio per la capacità di rappresentare insieme tutto un popolo militante sia nella fervida esposizione sentimentale che nella partecipazione politica, assegnando a ogni individuo un posto nella storia: “Nessun fin qui, tra i pittori, ha sentito come lui la dignità della creatura umana, [...] e l’opera sua è consacrazione della vita. Non la centralizza come fanno tutti in qualche figura, in qualche gruppo privilegiato, ricacciando tutto il resto nell’ombra e nell’immobilità; egli l’effonde [...] a tutte le sue immagini che sono introdotte nei suoi quadri: non ne disprezza, non ne rinnega alcuna” (“Pittura moderna italiana” 296-97).

Analizzando il quadro di Cornienti è possibile notare che il paesaggio intorno alla barca di esuli cambia rispetto al quadro di Hayez: qui la città di Parga sparisce in lontananza, si dissolve in colori bui, mentre la barca dei fuggitivi occupa tutto il primo piano, né ci sono altre barche con altri parganioti nelle stesse acque. A differenza dei protagonisti della tela hayziana, nessuno dei personaggi dipinti da Cornienti rivolge il proprio sguardo all'indietro, verso la città che sta per abbandonare per sempre, ma la donna alza gli occhi disperati al cielo quasi in cerca di un conforto, mentre i due barcaioli sono affaccendati a domare le acque tempestose che vessano la fragile barca. I colori bui e drammatici e la postura dei personaggi intenti solo a mettersi in salvo dalle acque in tempesta fanno svanire in questa tela quel senso di speranza che dava la luce del mattino nel quadro di Hayez. Si ricorderà infatti che Hayez aveva intenzionalmente scelto di collocare la partenza dei parganioti all'alba, anziché al tramonto del giorno di Venerdì Santo come riportavano le fonti, per conferire all'immagine dell'esilio, secondo quanto scrive Spetsieri Beschi, un senso di speranza di ritorno nella propria patria e una prospettiva di riscatto.³⁸



Cherubino Cornienti, *I profughi di Parga*, 1843.

³⁸ Si veda p. 232 di questa tesi.

La valenza politica riassume così più evidente nel quadro di Hayez che non in quelli dei suoi discepoli. Lo spostamento di prospettiva potrebbe essere ancora una volta dovuto ai mutati tempi storici: Hayez infatti era ancora impegnato a fare propaganda politica dopo il fallimento dei moti rivoluzionari del 1830-1831 riproponendo un tema noto che avrebbe certamente riscontrato il favore del suo pubblico; Cornienti e Belgiojoso invece, creando i loro quadri più di un decennio più tardi, riflettono un distacco dell'arte figurativa dalle vicende politiche coeve e rivelano forse un intensificarsi dei sentimenti di delusione e di malcontento causati non solo dal fallimento dei moti del 1830, ma anche dai disastrosi tentativi di rivolta negli anni successivi, fino alla primavera dei popoli del 1848. Come spiega David Laven, dopo i moti del 1830 infatti, le cospirazioni di rivoltosi sul territorio italiano o tendevano via via ad allontanarsi dal progetto nazionale perseguendo piuttosto ideali separatisti, come nel caso delle insurrezioni in Sicilia nel 1837 e nel 1841, oppure si affidavano alla guida di individui con alti ideali politici di indipendenza e unità nazionale ma che non trovavano seguito né appoggio tra i ceti medi e medio-bassi. In quest'ultima categoria rientravano, per esempio, l'insurrezione di Viterbo del 1837 e i due tentativi mazziniani nel 1833 e nel 1834 di rovesciare la monarchia piemontese. Ancora, le insurrezioni nel 1843 a Napoli, in Emilia Romagna e in Toscana si conclusero negativamente; infine l'impresa dei fratelli Bandiera in Calabria, i quali tentarono uno sbarco sperando di ridestare l'insurrezione scoppiata nel 1844 a Cosenza (ma erano ignari, forse, che il moto fosse già stato stroncato per la mancata partecipazione della popolazione che, ancora una volta, non si era mossa), fu probabilmente il più disastroso e sfortunato episodio rivoluzionario di questi anni (61).

In questo contesto, non sembra casuale che i due pittori italiani rimuovano dalle loro tele ogni riferimento alla storia, al tradimento degli inglesi e all'assedio di Parga da parte dei turchi, e anche ogni esplicito riferimento all'Italia. I loro quadri di barche di profughi parganioti non

descrivono né raccontano nessuna struttura profonda,³⁹ non manifestano alcun ideale politico di libertà e indipendenza nazionale, non dichiarano nessuna condanna delle macchinazioni delle politiche della Restaurazione; piuttosto Cornienti e Belgiojoso sembrano dedicarsi esclusivamente alla rappresentazione del dramma umano dell'esilio, alle ripercussioni sentimentali che avevano avuto le trattative politiche delle grandi potenze europee.

È solo il titolo dei quadri a suggerire allo spettatore una contestualizzazione storica, altrimenti quei profughi in barca potrebbero essere chiunque, greci o italiani o qualunque altro popolo oppresso e costretto all'esilio. Inoltre, da un punto di vista estetico, le figure hanno perso quell'identità nazionale che invece Hayez aveva avuto premura di rimarcare attraverso la rappresentazione dettagliata dei costumi dei greci. Non si tratta, però, di un vero e proprio processo di de-nazionalizzazione dell'episodio di Parga e dei suoi protagonisti, in quanto il titolo dei quadri suggeriva agli spettatori del tempo una contestualizzazione storica e politica che essi erano facilmente in grado di applicare alla scena descritta; si tratta piuttosto di un processo di universalizzazione di quel dolore causato dalla perdita della patria che vuol dire anche perdita di un'identità nazionale. Rimuovendo ogni particolare estetico che possa definire chi sono i personaggi sulla barca, da dove vengono e dove sono diretti, il moto emozionale non resta circoscritto solo a coloro i quali sono costretti ad espatriare, ma investe emotivamente tutti gli spettatori, siano essi esiliati o no, italiani o greci, inglesi o austriaci. L'anonimità dei personaggi di queste due tele fa pensare alle scelte stilistiche di Berchet nella sua ballata su Parga, quando il poeta preferisce non dare un nome ai due personaggi greci, così da conferire universalità al sentimento che essi rappresentano (l'amor di patria) e lasciare al lettore italiano la possibilità di riconoscere

³⁹ Volendo cercare nel quadro di Cornienti l'utilizzo di una figura profonda, si potrebbe forse interpretare la donna come metafora della patria, alla deriva su una barca, mentre due patrioti cercano di salvarla domando la forza del mare in tempesta. La patria rappresentata metaforicamente con una figura femminile fa parte dell'"archeologia del discorso nazionale" teorizzato da Banti in *La nazione del Risorgimento*, capitolo III.

facilmente quel sentimento (cfr. capitolo II, p. 122). Come Berchet nella sua ballata, questi due pittori scelgono di ridurre la grande storia a momento intimo, per focalizzarsi sulla raffigurazione delle ripercussioni che la storia aveva sugli individui.

Tuttavia, pur adottando scelte prospettiche simili alla letteratura patriottica e anche se i riferimenti alla storia e alla guerra greca per l'indipendenza fanno da contesto al soggetto effettivamente dipinto sulla tela, sembra che con i quadri di Cornienti e Belgiojoso, arrivati più di un decennio dopo il famoso quadro di Hayez, il tema della cessione di Parga sia diventato un pretesto artistico per sperimentare nuove istanze estetiche e non più – o non solo – un mezzo di propaganda politica in Italia, per cui ai due quadri mancherebbero quegli accenti apertamente politici e quella forza che avrebbe voluto vedere il sentimento trasformarsi in azione. È un fenomeno che sembra ricalcare quello che era avvenuto anche per la letteratura filellenica su Parga; si ricorderà infatti che le poesie di Malpica, Arici, Parzanese e Baldacchini (capitolo III) erano animate da un lieve spirito nazionale e non aspiravano a incitare all'azione nessun animo di nessun patriota. Si trattava più che altro di esercizi di stile. Il valore di questi componimenti letterari è da ricercare piuttosto nel loro uso del tema di Parga come esempio dell'atteggiamento degli intellettuali al mutato clima politico rispetto al periodo in cui erano state composte la ballata di Berchet e l'invettiva politica di Foscolo. Allo stesso modo, alle opere di Cornienti e Belgiojoso, pur restando nella scia di Hayez, manca la passione narrativa e la carica politica del maestro, nonché il sostegno della storia e dell'ideologia nazionale.

Aldilà dell'incontestabile dato di fatto della minore carica politica dei quadri dei discepoli di Hayez, sarebbe tuttavia errato reputare questi due artisti estranei alle vicende filelleniche del tempo, o già pervasi da un irrimediabile senso di sfiducia dovuto alla fine deludente della Guerra di Indipendenza greca. Sembra invece più opportuno provare a riconoscere nella versione dell'esilio dei parganioti proposta da Cornienti e Belgiojoso un tentativo di superare le istanze

estetiche della pittura risorgimentale italiana – nonché dell'accademismo di Canova – e di volersi piuttosto avvicinare alla scuola di pittura filellenica francese, che trovò massima espressione nei quadri di Théodore Géricault e Eugène Delacroix. Se accostiamo, per esempio, le barche di profughi parganioti di Cornienti e Belgiojoso a un quadro come *La zattera della medusa* (1818-1819) di Géricault, è possibile notare una somiglianza nella scelta dei pittori di focalizzarsi su un gruppo di individui rappresentanti di un intero popolo; inoltre, proprio come in Géricault, i soggetti sulle tele degli italiani non sono impegnati in nessuna azione, ma sono piuttosto sofferenti tutti della medesima angoscia, mentre le forze avverse della natura, il mare e il vento, sul piano instabile della barca, mettono a rischio quelle figure eroiche di esuli lacerati dalla disperazione, rendendo il loro viaggio più difficile, sia emotivamente che fisicamente. Tanto da Géricault quanto dai quadri di Delacroix come *La Grecia spirante sulle rovine di Missolungi* (1826) e *La libertà che guida il popolo* (1830), gli artisti italiani ereditarono la concezione della storia non più intesa come eroismo e gloria, come faceva la scuola di Canova, ma come disperazione e sofferenza, e della storia contemporanea intesa come lotta politica per la libertà (cfr. Argan 53-56). Senza arrivare agli anni Quaranta dell'Ottocento, questo concetto era già ben espresso da Hayez stesso il quale, secondo le parole del critico Giulio Argan, come Géricault in *La zattera della medusa* (1818-1819), nel suo quadro su Parga si fa “interprete del sentimento popolare suscitato da un fatto di cronaca contemporanea” e riesce a cogliere “nella stessa situazione gli elementi contrastanti della grandezza e della decadenza, della nobiltà [d'animo] e della violenza, e cioè la storia nella sua contraddittorietà e precarietà” (Argan 53-56).

Conclusioni

La rielaborazione del tema di Parga nelle arti visive risorgimentali è stata più vasta delle tre opere menzionate fin qui in questo capitolo. Altri artisti si cimentarono nella rappresentazione delle

vicende della città greca, a testimonianza del fatto che questo tema, tra tutti gli episodi della Guerra di Indipendenza greca, rimaneva forse il più amato e il più apprezzato dalla classe intellettuale italiana, che riusciva a vedere nel destino di quel popolo una spaventosa prospettiva del proprio futuro. Uno degli artisti che si occupò di Parga fu l'allievo di Ludovico Lipparini all'Accademia di Venezia, Lorenzo Gavagnin, che espose *L'imbarco dei Parganioti* nel 1843 a Brera. Tra gli allievi di Lipparini va ricordato anche Dionysios Tsokos, nato a Zante nel 1820 ma trasferitosi in Italia per frequentare l'Accademia di Venezia. Tsokos dipinse diversi quadri con soggetto storico celebranti non solo l'epopea delle lotte e degli eroi dell'indipendenza greca ma anche il nuovo stato ellenico indipendente, tra queste opere appare anche *La barca dei profughi di Parga*,⁴⁰ con cui si allinea alle scelte tematiche del maestro – barche di profughi greci, appunto. Inoltre, si sa dell'esistenza di un quadro intitolato *Il profugo di Parga in atto di lanciarsi nel mare dall'alto di una rupe* (1837), attribuito al pittore napoletano Vincenzo Catalano, un'immagine che immediatamente richiama alla mente il greco della ballata di Berchet, da cui il pittore venne infatti ispirato (Persico 124). Infine, per completezza, è da segnalare anche un album composto dall'appena tredicenne Giuseppe Lorenzo Gattieri nel 1843. Secondo le ricerche effettuate da Caterina Spetsieri Beschi e Enrica Lucarelli, il giovane conobbe la figlia del pittore Migliara e da lei ricevette in dono una copia dell'allora proibita *Storia della rigenerazione delle Grecia* di Pouqueville. Gattieri si appassionò all'opera e individuò 52 episodi che volle disegnare e raccogliere in un album; una delle prime illustrazioni è proprio l'episodio degli esuli di Parga (Spetsieri Beschi e Lucarelli 308).

Inoltre, è interessante indicare anche la presenza di numerose litografie ispirate alla grande tela di Hayez dopo la sua esposizione a Brera. Queste litografie, realizzate e prodotte per la maggior

⁴⁰ Le informazioni su questo quadro si trovano nel catalogo della mostra del 1986 curata da Spetsieri Beschi e Lucarelli, *Risorgimento greco e filellenismo italiano* 363.

parte nelle botteghe di Melchiorre Fontana a Venezia e a Treviso, continuarono ad essere diffuse anche anni dopo la fine della Guerra greca e l'esaurirsi, per così dire, del filone filellenico letterario e artistico. La circolazione di queste litografie, infatti, si perpetuò fino agli anni dell'unità; il motivo di questo fenomeno va cercato forse nel fatto che la circolazione delle litografie era molto più facile di quella dei quadri ed esse potevano facilmente raggiungere strati più larghi della popolazione, assumendo così il compito di diffondere il messaggio patriottico fuori dei limiti delle collezioni private e dei musei.

Le arti visive dunque, come quelle letterarie, riconobbero nel tema di Parga un forte mezzo di propaganda politica, lo svilupparono e lo rappresentarono in chiave nazional-patriottica, facendo anche uso di quelle stesse "figure profonde" (Banti) di cui si era servita la letteratura risorgimentale; troviamo infatti rappresentati il sacerdote (religione), le madri e i figli (famiglia), la patria intesa in senso fisico e sentimentale, nonché temi ricorrenti quali l'esilio e la cristianità annichilata dalla furia dei turchi musulmani. Inoltre, il filellenismo espresso nelle arti figurative trova svariate affinità di stile e di intenti con il filellenismo francese, mettendo in evidenza ancora una volta il carattere transnazionale del Risorgimento italiano. Infatti, i pittori francesi che aderirono alle istanze liberali, come quelli italiani, usarono le immagini più famose della Guerra di Indipendenza greca come una velata allusione alla situazione politica nella propria patria e, sostenendo apertamente la causa greca, palesavano le loro idee politiche e i loro sentimenti verso le potenze della Restaurazione.⁴¹

⁴¹ Conviene ricordare che durante gli anni immediatamente successivi al Congresso di Vienna la Francia attraversò un periodo di intense lotte politiche, nonostante le intenzioni delle potenze della Restaurazione di ristabilire l'ordine dell'*ancien régime* e garantire, secondo loro, la pace in Europa. Ma la Francia si trovò presto divisa tra forze politiche opposte, le une a favore dell'assetto stabilito a Vienna, le altre liberali che auspicavano invece la formazione di un regime costituzionale. La causa greca trovò pieno supporto tra gli esponenti di queste forze liberali che vedevano nella lotta greca contro l'oppressore ottomano un'analogia con la propria lotta contro il regime oppressore in Francia e per questo usarono il filellenismo come un modo per esprimere i propri sentimenti rivoluzionari.

Più che il fatto storico in sé, l'oggetto della pittura italiana su Parga fu piuttosto la rappresentazione di sentimenti forti che legavano insieme i concetti di famiglia, patria e religione – proprio come era avvenuto in letteratura – che potessero agitare o far rinascere lo spirito patriottico del pubblico italiano forse deluso dall'esito dei recenti moti rivoluzionari. L'idea era quella di sostituire al bello ideale di matrice neoclassica, che si fondava sulla perfezione della forma secondo i dettami della scuola di Canova, un bello morale, fondato invece sull'espressione degli affetti e delle qualità morali degli individui. La pittura di Hayez, Cornienti e Belgiojoso, infatti, anche se è pittura del vero perché ispirata da eventi storici (non un vero assoluto intrinseco nella storia e nell'uomo secondo l'idea romantica) è una pittura interessata agli stati d'animo, sia del soggetto dipinto che di chi lo guarda. Nei loro dipinti sui profughi di Parga, questi tre pittori propongono allo stesso tempo i problemi di una patria ceduta sui tavoli delle trattative diplomatiche e il dramma dell'esilio: non poteva esserci allegoria più affascinante e più chiara per le coscienze intellettuali del tempo e soprattutto per gli abitanti del Lombardo-Veneto. Per questo i quadri ebbero un gran successo e una presa immediata su un pubblico non solo già educato sulle vicende politiche italiane e sui fatti di Grecia, ma già familiare proprio con la cessione di Parga rivisitata in chiave nazional-patriottica.

L'intervento decisivo delle arti figurative a favore della causa nazionale lo aveva già riconosciuto uno dei maggiori esponenti del Risorgimento, Giuseppe Mazzini, il quale così scriveva nel saggio "Pittura moderna in Italia:"

L'arte è per noi una manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo, inseparabile dall'azione di tutti gli altri. [...] Perché l'arte del popolo, della Nazione possa esistere, bisogna che la nazione sia. Gli artisti di oggi sono i precursori della pittura nazionale, come i martiri sono i precursori della nazione. La caratteristica della scuola che seguono è di essere eminentemente *storica*: è infatti nella continuità

della tradizione storica che l'Italia deve attingere le ispirazioni e le sue forze per fondare la sua nazionalità [...]. Attraverso i fatti essi perseguono l'ideale. (247-93)

E tra gli artisti più rappresentativi Mazzini menziona Francesco Hayez e scrive di lui una delle frasi forse più significative non solo sulla pittura di Hayez ma su tutta la produzione artistica risorgimentale; Mazzini sostiene che Hayez “tratta la storia dal punto di vista dell'avvenire” (296). Si avverte in queste parole la necessità di stabilire una linea di continuità tra il passato e il futuro della nazione italiana, ma soprattutto si avverte la carica emotiva che i quadri di Hayez riuscivano a trasmettere al pubblico del proprio tempo, a conferma del fatto che cultura e arte – e letteratura – offrivano la base teorica e morale alle motivazioni politiche di un popolo per diventare una nazione unita e indipendente.

Conclusioni

Questo lavoro di ricerca dimostra che, attraverso l'analisi delle rivisitazioni letterarie e artistiche italiane dell'episodio della cessione di Parga durante la prima metà dell'Ottocento, è possibile avviare un discorso che porti in superficie le tensioni sociali e politiche, le idee, i sentimenti e le passioni che favorirono la formazione del nazionalismo culturale italiano. Come ho affermato nell'introduzione a questa tesi, estendendo i confini del movimento nazionale italiano ad un'altra causa nazionale, quella greca, e di conseguenza a tutta l'area geo-politica e geo-culturale dell'Europa della Restaurazione, il mio studio ha interpretato Parga come uno "spazio eterotopico" ("heterotopic space"; Foucault) che ha consentito il dialogo tra differenti aree culturali – il Sud dell'Europa e i Balcani, gli stati mitteleuropei, l'Impero ottomano.¹ Alla fine di questo studio è possibile concludere che lo spazio occupato dalla città di Parga, sia geograficamente che idealmente nella mente dei patrioti italiani, presenti quelle caratteristiche tipiche degli spazi eterotopici così come li aveva definiti il filosofo francese Michel Foucault. Il concetto di eterotopia elaborato da Foucault descrive questi spazi come "controluoghi [...] in cui gli spazi reali [...] sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati; delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili." Dopodiché, Foucault elenca sei principi della "eterotopologia" ("heterotopology"), cioè quella descrizione sistematica degli "spazi altri" ("other spaces") all'interno di una società. Ognuno di questi principi è riscontrabile nella città di Parga; tuttavia, a mio avviso, soprattutto il terzo e il sesto principio sono attribuibili a Parga, per

¹ "Counter-sites [...] in which the real sites [...] are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality."

cui di seguito considererò brevemente gli altri principi, per passare poi a un discorso più completo sul terzo e sesto principio dell'eterotopia in relazione a Parga.

Il primo principio dell'eterotopia dichiara che gli spazi eterotopici possono essere classificati in due categorie: eterotopie di crisi, caratteristiche delle società primitive, e di deviazione. Parga può essere considerata un'eterotopia di deviazione, che secondo la definizione di Foucault è il luogo riservato agli individui che hanno un comportamento deviante in rapporto alle norme imposte. Partendo dal presupposto che per norme imposte intendiamo qui l'assetto geopolitico deciso a Vienna, tra cui la cessione della città greca all'Impero ottomano, allora la letteratura italiana fece di Parga lo spazio emblematico dove situare le ideologie e le azioni politiche devianti dall'ordine stabilito.

Il secondo principio dell'eterotopia riguarda il fatto che, nel corso della propria storia, una società può modificare il funzionamento di uno spazio eterotopico che aveva creato in precedenza, in quanto ogni eterotopia può agire diversamente in sincronia con i cambiamenti della cultura in cui è inserita. In questo caso si può prendere come esempio quel passaggio dall'estetica letteraria a quella visuale di cui ho parlato nel quarto capitolo di questa tesi. All'indomani della cessione, l'eterotopia di Parga funzionò in chiave letteraria, ma a due decenni di distanza, quella stessa cultura che aveva creato quello spazio eterotopico, ne modificava il funzionamento in chiave visiva a seguito del mutato momento storico.

Il quarto principio riguarda il rapporto con il tempo, o con le "eterocronie" ("heterochronies"), cioè quegli spazi temporali di rottura con il proprio tempo tradizionale. In questo contesto Parga è un'eterotopia di passaggio, legata cioè ad un momento transitorio, specificamente un momento di trasformazione che avrebbe portato al risveglio – al risorgimento – della nazione dopo secoli di dominio straniero. Infine, il quinto principio attribuisce alle eterotopie

un sistema di apertura e chiusura che le isola e le rende accessibili allo stesso tempo. Seguendo gli esempi forniti da Foucault, Parga sarebbe uno spazio aperto, ma che ha la proprietà di esclusione, nel senso che entrare nell'eterotopia è in realtà un'illusione, perché entrare nell'eterotopia in realtà significa essere esclusi da altri spazi; Parga infatti, situata nella liminale regione balcanica dell'Epiro, era considerata un luogo marginale, periferico rispetto sia al centro Europa che all'Oriente ottomano, per cui entrare nello spazio eterotopico di Parga significava veramente restare fuori dagli spazi centrali di potere.

Nel terzo e nel sesto principio Foucault affronta un discorso diverso in cui cerca di spiegare la relazione che lo spazio eterotopico instaura con tutti gli altri spazi reali. Il terzo principio indica la capacità dell'eterotopia di “giustapporre in un unico luogo reale, spazi diversi tra loro incompatibili”² e il sesto principio dichiara che le eterotopie sono contestazione di tutti gli altri spazi. Tenendo a mente questi due principi, si può affermare che Parga, in quanto eterotopia, ha consentito agli autori qui studiati di “giustapporre, in un unico luogo reale, spazi diversi, tra loro lontani” per storia, cultura, tradizioni (terzo principio dell'eterotopia), creando un luogo reale e al contempo immaginario, dove proiettare non solo le proprie aspirazione libertarie, ma anche il dibattito culturale e politico in corso tra il centro e le periferie dell'Europa della Restaurazione, tra l'Occidente e l'Oriente, per contestare questo ordine geopolitico imposto a Vienna (sesto principio dell'eterotopia). È un luogo reale perché la posizione geografica di Parga era chiaramente localizzabile sulla costa dell'Epiro, proprio di fronte a quelle Isole Ionie a cui i parganioti speravano di legare il proprio destino politico; è un luogo immaginato per le rielaborazioni in chiave patriottica a cui venne sottoposto il fatto della cessione, facendo di Parga un luogo quasi epico di

² “The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible.”

storie di uomini coraggiosi e valorosi, vittime eroiche di una sorte sventurata; un luogo che, per la risonanza che ebbe in tutta Europa, si caricò di significati ideologici e politici forse maggiori di quelli che effettivamente investirono la cittadina.

Lo studio della relazione tra eterotopia e altri spazi reali implica una discussione sulla distinzione e la relazione tra spazi centrali, o del potere, e spazi marginali, periferici. Come ho già detto nell'introduzione, Parga si situava al centro di un acceso dibattito socio-politico che rispecchiava il diverso modo di concepire il mondo da parte del mondo nord-occidentale e di quello meridionale; le vicende di Parga infatti ben esemplificano la mentalità nord-europea verso le popolazioni del Mediterraneo: non civilizzati, piuttosto da educare alla politica, merce di scambio per mantenere e/o rinsaldare gli equilibri geopolitici decisi dal Congresso di Vienna, alle spese di quel principio di nazionalità per cui si lottava nei paesi mediterranei.

Come si ricorderà, Parga, la Grecia e l'Italia – il Mediterraneo – subivano in quegli anni quel processo di orientalizzazione e di colonizzazione culturale di cui si è parlato nel corso di questa tesi. Per la loro posizione liminale, i paesi del Mediterraneo venivano rappresentati come una sorta di “altro interno” (“internal Other”; Luzzi, *Romantic Europe*) dalla letteratura mitteleuropea, soprattutto dai resoconti del *Grand Tour*, come una periferia, un luogo impermeabile al progresso e ai processi di industrializzazione che stavano attraversando il resto del continente; allo stesso tempo però gli europei che guardavano all'Italia e alla Grecia moderne con sguardo condiscendente reclamavano questi luoghi come appartenenti alla tradizione culturale occidentale. Infatti, il *Grand Tour* in Grecia e in Italia non era solo un viaggio geografico, ma era anche un viaggio nel tempo, alla ricerca delle origini della cultura occidentale e i resoconti di viaggio venivano scritti tenendo a mente una sorta di colonialismo in cui la storia e l'ideologia, più che il territorio, di questi paesi venivano rivendicate come proprie. Le rivisitazioni artistiche italiane dell'episodio di Parga – e il

filellenismo italiano in generale – miravano invece a spostare verso Sud il baricentro dell’Europa e a situare le regioni del Mediterraneo al di qua dei confini della civiltà occidentale europea. Del resto, tutto il discorso risorgimentale può essere visto come un complesso dialogo tra “i modelli economici e politici provenienti dai paesi che guidavano il processo di civilizzazione europea a cui gli italiani volevano assimilarsi” (Isabella, *Risorgimento in esilio* 9) e la storia culturale dell’Italia che i patrioti continuarono a difendere come parte costituente della cultura occidentale. Il Mediterraneo rimaneva pertanto uno spazio dalla valenza ambigua: storicamente appartenente all’Occidente e culla della sua civiltà, ma politicamente arretrato e incapace di autogovernarsi.

La marginalità del Mediterraneo era quindi un costrutto culturale, il frutto non solo delle politiche, ma anche delle ideologie imperialiste europee. Tuttavia, nel parlare di marginalità, periferia e spazi liminali non bisogna pensare che questi luoghi perdano qualsiasi tipo di *agency* per una super-imposta struttura politica e sociale. Le periferie non sono esclusivamente spazi fisici ai limiti dei confini territoriali di una realtà geografica, ma sono anche quei luoghi, reali o immaginati, che sovvertono dall’interno l’ordine sancito dal centro, stabiliscono con esso un rapporto conflittuale portando in superficie la sua stessa alterità. Il concetto di spazio marginale, infatti, implica necessariamente quello di alterità derivante dalla distinzione stessa tra centro e periferia. La periferia e il centro, infatti, sono due parti di uno stesso luogo, ma che di esso occupano due spazi distinti.

Ora, se abbiniamo il concetto di eterotopia a quello di periferia attribuito al Mediterraneo, si vedrà come effettivamente attraverso Parga sia possibile spiegare il discorso conflittuale che si instaurò tra le diverse aree culturali del centro e della periferia d’Europa, che poteva sfociare da ultimo in azione di sovversione dell’assetto stabilito. Come si è detto, Foucault spiega che lo spazio eterotopico è un “controluogo [...] in cui gli spazi reali [...] sono, al contempo, rappresentati,

contestati e rovesciati; delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili” e nel sesto principio dell’eterotopia precisa che lo spazio eterotopico è di per se stesso una contestazione di tutti gli altri spazi reali. Di fatti, attraverso la loro arte e letteratura su Parga, gli intellettuali italiani poterono rappresentare il reale assetto geopolitico dell’Europa della Restaurazione, contestarlo e infine cercare di rovesciarlo attraverso una retorica nazionale che confutava i principi a cui si attennero le grandi potenze durante il Congresso di Vienna (il principio di restaurazione, il principio di legittimità, quello di equilibrio e quello di intervento), e che promuoveva invece il principio di autodeterminazione dei popoli. Questo succede nelle tre opere maggiori studiate in questa sede, il trattato storico-politico di Foscolo, la ballata di Berchet e il quadro di Hayez. Gli approcci sono certamente diversi, allo stile e al linguaggio realistici di Foscolo, Berchet e Hayez ne oppongono uno verosimile, ma lo scopo ultimo delle tre opere è lo stesso, sovvertire l’ordine geopolitico internazionale per affermare il proprio diritto all’autodeterminazione.

Dopo queste considerazioni e al termine di questo studio, tenendo presente il rapporto culturale e politico di natura conflittuale tra il centro e le periferie d’Europa, non si può fare a meno di considerare un altro aspetto importante che emerge dallo studio della produzione artistica italiana su Parga. Nel processo di contestazione e rovesciamento degli spazi reali con cui Parga entrava in relazione, gli intellettuali italiani tentarono di mettere in atto dinamiche narrative e artistiche che fungessero da contro-discorso a quello egemonico adottato dall’Europa settentrionale a scapito del Mediterraneo, ma così facendo restarono intrappolati nello stesso meccanismo. Come è emerso nel corso della tesi, infatti, gli autori italiani hanno adottato una retorica orientalista e colonialista, ereditata dai resoconti del *Grand Tour*, a scapito sia dei turchi ma anche degli stessi parganioti (il concetto di colonialismo ideologico espresso da Fleming). In questa dinamica strutturale, gli

italiani posizionarono se stessi in un'area *in-between*, cioè si posero allo stesso tempo su un piano egemonico rispetto ai turchi e ai greci e su un piano subalterno rispetto alla retorica e alla politica imperialista delle grandi potenze, di cui si erano trovati vittime insieme ai greci. Il risultato è che in questo discorso nazional-patriottico su Parga impostato dagli italiani, i veri protagonisti delle vicende storiche, greci e turchi, sono messi a tacere perché gli italiani parlano al loro posto; essi perdono qui qualsiasi *agency*, anche sulle proprie emozioni che vengono scelte, rappresentate e spiegate dagli italiani. In questo contesto, anche un trattato storico-politico come quello di Foscolo finisce per essere un resoconto a metà strada tra la storia e l'epica.

Pertanto, nella prospettiva di un completamento dell'analisi storico-culturale dell'evento di Parga, potrebbe essere interessante affrontare uno studio delle fonti documentarie, artistiche e letterarie greche e turche, per capire come si comportarono i protagonisti della storia di fronte alla cessione, quali fossero effettivamente le altre notizie che circolavano allora in Europa, quali quelle che gli italiani decisero deliberatamente di omettere e in che misura manipolarono le informazioni per scopi propagandistici. Molte di queste informazioni sono già state individuate nel corso di questo studio, ma resta ancora molto da capire sui rapporti tra Occidente europeo e Oriente ottomano. Alcuni documenti importanti sono inclusi nell'appendice del libro di Foscolo, ma si tratta soprattutto di documenti relativi alle sorti dei pargioti, mentre manca ancora una volta la voce dei turchi. Abbondano invece i documenti ufficiali sulle decisioni prese a Vienna, e prima di Vienna, così come gli articoli e i resoconti delle sedute del Parlamento inglese durante le quali si affrontò la questione di Parga; manca inoltre la documentazione delle trattative intercorse tra Ali e i pargioti. Si sa, infatti, che Ali Pascià, prima di entrare a Parga, invitò ripetutamente i cittadini ad arrendersi con numerose lettere e messi viaggiatori che comunicavano i messaggi del Pascià. Per questa questione, una delle fonti più complete è il libro di Gherardini che, sebbene sia forse il più

obiettivo tra le fonti storiche su Parga, presenta ancora numerosi tratti orientalisti nella narrazione degli eventi. Infine, non si fa menzione, in nessuno dei testi italiani, della reazione della Porta di Istanbul agli europei che gridavano allo scandalo né degli accordi presi dall'Inghilterra con Corfù, dove si rifugiarono i parganioti. Anche se uno studio di questo tipo esulerebbe dal campo più circoscritto della letteratura italiana, potrebbe comunque essere funzionale ad un discorso critico che voglia superare, a sua volta, una prospettiva egemonica della storia e della letteratura dell'Ottocento.

Bibliografia

Fonti primarie

- Arici, Cesare. "I Parganiotti." *Poesie e prose*. Cavalieri, 1838, pp. 73-79.
- Baldacchini, Saverio. "Il vecchio di Parga." *Nuovi canti e traduzioni*. Ghio, 1869, pp. 25-29.
- Berchet, Giovanni. "I profughi di Parga." *Poesie*, edited by Egidio Bellorini, Laterza, 1941, pp. 3-23.
- Bindocci, Antonio. "I Parganiotti." *Versi*. Favale, 1843, pp. 18-21.
- Cornienti Cherubino. *I profughi di Parga*. 1843, Musei Civici di Pavia, Pavia.
- Foscolo, Ugo. *Narrazione dei casi e della cessione di Parga. Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo. Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, edited by Giovanni Gambarin, vol. XIII.I, Le Monnier, 1964, pp. 428-582.
- — —. "Stato politico delle isole ionie." *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, edited by Giovanni Gambarin, vol. XIII.I, Le Monnier, 1964, pp. 3-37.
- — —. "Parga." *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, edited by Giovanni Gambarin, vol. XIII.I, Le Monnier, 1964, pp. 103-169. Originally published in *Edinburgh Review*, vol. XXXII, no. LXIV, 1819, pp. 263-93.
- Hayez, Francesco. *I profughi di Parga*. 1831, Musei Civici di Arte e Storia, Brescia.
- Leopardi, Giacomo. "Canzone sulla Grecia." *Puerili e abbozzi vari*, edited by Alessandro Donati, Laterza, 1924, pp. 205-06.
- Malpica, Cesare. "L'orfana di Parga." *Ore melanconiche*. Napoli, 1836.
- Parzanese, Pietro Paolo. "I profughi parganiotti, sonetto." *Opere complete*, vol. IV, Ariano, 1898.
- Rosellini Fantastici, Massimina. *I Pargi. Componimento tragico*. Batelli, 1838.

Storie di Parga e della Grecia

- Gherardini, Carlo. *Storia di Suli e di Parga contenente la loro cronologia, le loro guerre et specialmente quelle de' sulioti con Ali Bascià di Janina Principe della Grecia*. Silvestri, 1819.
- Mustoxidi, Andrea. *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*. Paris, 1820.

Altri testi primari

- Berchet, Giovanni. "Sul "Cacciatore feroce" e sulla "Eleonora" di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo." *I Manifesti romantici del 1816*, edited by Carlo Calcaterra, Unione tipografico-editrice torinese, 1964, pp. 261-331.
- Branca, Vittore. Prefazione. *Il Conciliatore*. Le Monnier, 1948, pp. VII-LVIII.
- Fauriel, Claude. *Chants populaires de la Grèce moderne*. Didot, 1824.
- Foscolo, Ugo. "Sull'origine e i limiti della giustizia." *Edizione nazionale*, edited by Emilio Santini, vol. VII, Le Monnier, 1966, pp. 163-86.

- — —. *Epistolario. Edizione nazionale*. Le Monnier, 1949. 8 vols.
- — —. *Le ultime lettere di Jacopo Ortis. Edizione nazionale*, edited by Giovanni Gambarin, vol. IV, Le Monnier, 1970.
- — —. *Lettera apologetica*, edited by Giuseppe Nicoletti, Einaudi, 1978.
- Hobhouse, John Cam. *A Journey through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople during the Years 1809 and 1810*. London, 1813.
- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone* (Selection), edited by Fabiana Cacciapuoti, Donzelli, 2014.
- Manzoni, Alessandro. *Lettere*, edited by Cesare Arieti, Mondadori, 1970.
- Mazzini, Giuseppe. *Scritti politici inediti di Ugo Foscolo, raccolti a documentarne la vita e i tempi*. Tipografia della Svizzera italiana, 1844.
- — —. “Istruzione generale per gli affratellati nella Giovine Italia.” *Opere di Giuseppe Mazzini*, vol. I.I, Daelli, 1861, pp. 107- 22.
- — —. “Pittura moderna in Italia.” *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, vol. XXI, *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini*. Galeati, 1943, pp. 243-332. Originally published as “La peinture moderne en Italie,” in *London and Westminster Review*, no. XXXV, gennaio-aprile 1841, p. ix.
- Montesquieu, Charles Louis. *Lo spirito delle leggi*, edited by Sergio Cotta, UTET, 1956.
- Pouqueville, François. *Voyage dans la Grèce*. Didot, 1820.

Apparato critico

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended ed., Verso, 1991.
- Appiah, Kwame Anthony. “Cosmopolitan Patriots.” *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, edited by Pheng Cheah and Bruce Robbins, University of Minnesota P, 1998, pp. 91-114.
- Argan, Carlo Giulio. *L’arte moderna 1770/1970*. Sansoni, 1970.
- Ascoli, Albert Russell, and Krystyna Clara von Henneberg. Introduction. *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Berg, 2001, pp. 1-23.
- Athanassoglou-Kallmyer, Nina. *French Images from the Greek War of Independence: 1821-1830: Art and Politics under the Restoration*. Yale UP, 1989.
- Bagnoli, Paolo. *L’idea dell’Italia. 1815-1861*. Diabasis, 2007.
- Banti, Alberto Mario. *La Nazione Del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*. Einaudi, 2000.
- — —. *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Laterza, 2011.
- Banti, Alberto Mario, and Paul Ginsborg, editors. Introduzione. *Storia d’Italia. Annali*, vol. 22, “Il Risorgimento,” Einaudi, 2007, pp. XXIII-XLI.
- Barbiera, Raffaello. *Passioni del Risorgimento*. Treves, 1929.
- Behdad, Ali. *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*. Duke UP, 1994.
- Bertelli, Italo. “Impeto politico e intensità poetica nelle «Romanze» del Berchet. *I profughi di Parga*.” *L’itinerario umano e poetico di Giovanni Berchet*. Giardini, 2005, pp. 449-63.

- Biagini, Eugenio. "Liberty, Class, and Nation-Building: Ugo Foscolo's 'English' Constitutional Thought, 1816-1827." *European Journal of Political Theory*, vol. 5, no. 1, 2006, pp. 34-49.
- Biral, Bruno. *La posizione storica di Giacomo Leopardi*. Einaudi, 1974.
- Birtachas, Stathis. "Solidarietà e scambi ideologico-culturali italo-ellenici in epoca risorgimentale: l'emigrazione politica italiana nelle isole ionie e in Grecia." *Mediterranea*, vol. IX, no. 26, 2012, pp. 461-74.
- Bisaha, Nancy. *Creating East and West*. University of Pennsylvania P, 2004.
- Biscuso, Massimiliano, and Franco Gallo. *Leopardi antitaliano*. Feltrinelli, 1999.
- Bizzocchi, Roberto. "Una nuova morale per la donna e la famiglia." *Il Risorgimento*, edited by Alberto Banti and Paul Ginsborg, Einaudi, 2007, pp. 69-96.
- Bodei, Remo. *Geometria delle passioni*. Sipiel, 1991.
- . *Destini personali*. Feltrinelli, 2002.
- Bohrer, Frederick N. *Orientalism and Visual Culture*. Cambridge UP, 2003.
- Bollati, Giulio. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Einaudi, 1996.
- Bouchard, Norma, and Valerio Ferme. *Italy and the Mediterranean*. Palgrave Macmillan, 2013.
- . Introduction: "Risorgimento as an Unfinished Story." *Risorgimento in Modern Italian Culture*. Fairleigh Dickinson UP, 2005, pp. 9-22.
- Braun, Emily. "Easel Painting in the Age of Italian Unification." *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 18, no.2, Special Issue: *Mediating the Risorgimento*, March 2013, pp. 205-10.
- Brosch, Renate. "Migrating Images and Communal Experience." *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*. Rodopi, 2009, pp. 51-60.
- Brunelli, Cristiana. *La ballata romantica italiana*. Le Cárity, 2011.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotions*. Verso, 2002.
- Caccia, Natale. "L'episodio di Parga in alcuni componimenti poetici francesi e inglesi." *Studi sul Berchet*. Liceo Ginnasio Giovanni Berchet, 1951, pp. 387-417.
- Calcaterra, Carlo, editor. *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del "Conciliatore" sul Romanticismo*. Unione tipografico-editrice torinese, 1964.
- Cambon, Glauco. *Ugo Foscolo. Poet of Exile*. Princeton UP, 1980.
- Cappuccio, Carmelo. "Giovanni Berchet." *Letteratura italiana. I minori*, vol. 3, Mazzorati, 1961, pp. 2345-77.
- Cattaneo, Carlo. *Ugo Foscolo e l'Italia*. Editori del Politecnico, 1861.
- Cecchini, Laudomia. *La ballata romantica in Italia*. Paravia, 1901.
- Chard, Chloe. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography, 1600-1830*. Manchester UP, 1999.
- Chabod, Federico. *L'idea di nazione*. Laterza, 1992.
- Ciampolini, Luigi. *Storia del Risorgimento della Grecia*. Piatti, 1846.
- Ciuffoletti, Zeffiro. "Mito e realtà della rivoluzione greca in Italia." *Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia. Atene, 2-7 ottobre 1985*. Firenze, 1987, pp. 43-50.
- Cometa, Michele. *Parole che dipingono*. Meltemi, 2004.
- Croce, Benedetto. "Il libro inglese del Foscolo sulla cessione di Parga alla Turchia." *Quaderni della critica*, no. 13, marzo 1949, pp. 20-32.
- . "Le definizioni del Romanticismo." *Problemi d'Estetica*. Laterza, 1949, pp. 297-98.
- Dakin, Douglas. *The Greek War for Independence, 1821-1833*. University of California P, 1973.

- Davis, John A. "Rethinking the Risorgimento?" *Risorgimento in Modern Italian Culture*. Fairleigh Dickinson UP, 2005, pp. 27-53.
- De Gubernatis, Angelo. *Il Manzoni ed il Fauriel*. Barbèra, 1880.
- De Sanctis, Francesco. *La letteratura italiana del secolo XIX*. Morano, 1897.
- Del Vento, Christian. *Un allievo della rivoluzione*. CLUEB, 2003.
- Di Benedetto, Arnaldo. "Motivi filellenici nella letteratura italiana del secolo XIX." *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*. Edizioni dell'Orso, 1991, pp. 165-81.
- . "Le rovine d'Atene': Letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento." *ITALICA*, vol. 76, no.3, 1999, pp. 335-54.
- Duggan, Christopher. *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*. Houghton Mifflin, 2008, pp. 3-116.
- Edelman, Murray. *From Art to Politics*. University of Chicago P, 1995.
- Elkins, James. *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. Routledge, 2001.
- Ferroni, Giulio. "Giacomo Leopardi." *Vite per l'unità*, edited by Beatrice Alfonzetti and Silvia Tatti, Donzelli, 2011. 67-88.
- Fleming, Katherine Elizabeth. *The Muslim Bonaparte*. Princeton UP, 1999.
- Foucault, Michel. "Of other spaces". *Architecture/ Mouvement/ Continuité*, no.5, October 1984, pp. 46-49. <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en.html>. Accessed 18 August 2017.
- Francovich, Carlo. "Il movimento filoellenico in Italia e in Europa." *Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia. Atene, 2-7 ottobre 1985*. Firenze, 1987, pp. 1-23.
- Fubini, Mario. *Romanticismo italiano*. Laterza, 1960.
- . *Ugo Foscolo*. La Nuova Italia, 1962.
- Garofalo, Piero. "Giovanni Berchet and Early Italian Romanticism." *Rivista di studi italiani*, vol. XIX, no. 2, 2011, pp. 107-30.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Cornell UP, 1983.
- . *Culture, Identity, and Politics*. Cambridge UP, 1987.
- Ginsborg, Paul. "L'altro e l'altrove: esilio politico, Romanticismo e Risorgimento." *Fuori d'Italia: Manin e l'esilio*, edited by Michele Gottardo, Ateneo Veneto, 2009, pp. 35-37.
- . "European Risorgimento and Italian Risorgimento." *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*, edited by Silvana Patriarca and Lucy Riall, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 18-36.
- Goodwin, Jeff, et al., editors. *Passionate Politics. Emotions and Social Movements*. Chicago UP, 2001.
- Grementieri, Carla. *Il Risorgimento delle donne*. Risguardi, 2011.
- Gritta, Fernando. "La ballata romantica in Italia." <http://www.yumpu.com/it/document/view/16406455/la-ballata-romantica-in-italia-giodi.it>. Accessed 18 August 2017.
- Gozzoli, Maria Cristina, and Francesco Mazzocca, editors. *Hayez*. Milano: Electa, 1983.
- Gramsci, Antonio. *Il Risorgimento*. Editori Riuniti, 1996.
- Guardione, Francesco. *Il pensiero civile e politico di Ugo Foscolo*. Alpes, 1928.
- Haskell, Francis. *History and Its Images*. Yale UP, 1993.

- Hayez, Francesco. *Le mie memorie*, edited by Fernando Mazzocca. Neri Pozza, 1995.
- Hobsbawm, Eric G. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge UP, 1990.
- Hobsbawm, Eric G., and Terence Ranger, editors. *The Invention of Tradition*. Cambridge UP, 1992.
- Imbriani, Vittorio. "Giovanni Berchet e il romanticismo italiano." *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, edited by Benedetto Croce, Laterza, 1907.
- Isabella, Maurizio. "Italian Exiles and British Politics Before and After 1848." *Exiles from European Revolutions: Refugees in Mid-Victorian England*, edited by Sabine Freitag, Berghahn Books, 2003, pp. 59-87.
- . "Exile and Nationalism: The Case of the Risorgimento." *European History Quarterly* no. 36, 2006, pp. 493-520.
- . *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*. Translated by David Scaffei, Laterza, 2011.
- . "Emotions. Rationality and Political Intentionality in Patriotic Discourse." *Nations and Nationalisms*, vol. 15, no. 3, 2009, pp. 427-43.
- . "Liberalism and Empires in the Mediterranean: The View-Point of the Risorgimento." *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-century Italy*, edited by Silvana Patriarca and Lucy Riall, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 232-54.
- Isabella, Maurizio, and Kostantina Zanou, editors. *Mediterranean Diasporas. Politics and Ideas in the Long 19th Century*. Bloomsbury, 2016.
- Janni, Ettore, editor. "Cesare Arici." *I poeti minori dell'Ottocento*. Rizzoli, 1955, pp. 132-36.
- . "Parzanese Pietro Paolo." *I poeti minori dell'Ottocento*. Rizzoli, 1955, pp. 394-99.
- Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti, University of Minnesota P, 1982, pp. 3-45.
- . "The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading." *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti, University of Minnesota P, 1982, pp. 139-85.
- Korner, Axel, and Lucy Riall. Introduction: "The New History of Risorgimento Nationalism." *Nation and Nationalism*, vol. 15, no. 3, 2009, pp. 396-401.
- Laven, David. "The Age of Restoration." *Italy in the Nineteenth Century*, edited by John Davis, Oxford UP, 2000, pp. 51-73.
- Li Gotti, Ettore. *Giovanni Berchet e la letteratura politica del Risorgimento nazionale*. La nuova Italia, 1933.
- Liakos, Antōnēs. "Il problema dell'unificazione nazionale in Italia e in Grecia." *Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia. Atene, 2-7ottobre 1985*. Firenze, 1987, pp. 25-34.
- . *L'unificazione italiana e la grande idea: ideologia e azione dei movimenti nazionali in Italia e in Grecia, 1859-1871*. Aletheia, 1995.
- Lindon, John. *Studi sul Foscolo inglese*. Giardini, 1987.
- Lowenthal, David. "Identity, Heritage, and History." *Commemorations: The Politics of National Identity*, edited by John R. Gillis, Princeton UP, 1994, pp. 41-60.
- Luporini, Cesare. *Leopardi progressivo*. Editori riuniti, 1980.
- Luzzi, Joseph. "Did Italian Romanticism Exist?" *Comparative Literature*, vol. 56, no. 2, 2004, pp. 168-91.

- _____. *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. Yale UP, 2008.
- Lyttelton, Adrian. "Creating a National Past: History, Myth and Image in the Risorgimento." *Making and Remaking Italy*, edited by Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg, Berg, 2001, pp. 27-74.
- Maiolini, Elena. *Claude Fauriel. Alle origini della comparatistica*. Cesati, 2014.
- Maggio, Rosanna. "I sistemi dell'arte nell'Ottocento." *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. 1, Electa, 1991, pp. 629-52.
- Mancini, Massimiliano. "Alessandro Manzoni." *Vite per l'unità*, edited by Beatrice Alfonzetti and Silvia Tatti, Donzelli, 2011, pp. 19-32.
- Mancini, Pasquale Stanislao. *Della nazionalità come fondamento del diritto delle genti*. Giapichelli, 1994.
- Manganaro, Andrea. "Foscolo tra Inghilterra e Ionio: i vinti di Parga." *Jusque datum sceleri*. Euno, 2014, pp. 135-57.
- Marchianò, Antonia. "Lomonaco: la repubblica napoletana del 1799 come laboratorio politico della libertà d'Italia." *Misure critiche*, vol. 1, no. 2, 2001, pp. 80-92.
- Martinetti, Antonio G. "Perché il Foscolo sopprime il libro su Parga." *Rivista italiana*, vol. VI, no. 2, febbraio 1903, pp. 247-71.
- Mascilli Migliorini, Luigi. "Il mito della Grecia nella cultura italiana dell'Ottocento." *Indipendenza e unità nazionale in Italia e in Grecia. Atene, 2-7 ottobre 1985*. Firenze, 1987, pp. 50-59.
- _____, editor. Postfazione. *Scritti sulla repubblica napoletana del 1799*. La città del Sole, 1999, pp. 106-07.
- Matt, Susan. "Current Emotion Research in History: Or, Doing History from the Inside Out." *Emotion Review*, vol. 3, no. 1, 2011, pp. 117-24.
- Mazzocca, Fernando. "Il modello accademico e la pittura di storia." *La pittura italiana. L'Ottocento*, vol. I, Electa, 1991, pp. 602-28.
- _____. *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*. Motta, 1994, pp. 24-46; 216-20.
- _____, editor. *Hayez: dal mito al bacio*, exhibition catalogue, 20 September 1998-10 January 1999, Marsilio, 1998, pp. 33-38.
- _____, editor. *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*. SKIRA, 2005.
- _____. *Il Risorgimento nella pittura italiana*. Giunti, 2012.
- _____, editor. *Francesco Hayez*, exhibition catalogue, 7 November 2015-21 February 2016, SilvanaEditrice, 2015.
- Mazzocca, Ferdinando, and Isabella Marelli, editors. *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, exhibition catalogue, SKIRA, 2011.
- Momigliano, Attilio. "Dal primo romanticismo alla scapigliatura." *Storia della letteratura italiana*. Officine grafiche principato, 1947, pp. 467-71.
- Muoni, Guido. *La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*. Società Editrice Libreria, 1907.
- Negri, Antonello, and Marta Sironi. "Censorship of the Visual Arts in Italy 1815-1915." *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe*, edited by Robert Justin Goldstein and Andrew Nedd, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 191-219.

- Niccoli, Elena. "Il vate e l'esilio: poesia e profezia in Ugo Foscolo." *Otto/Novecento*, vol. XXIII, no. 3, settembre/dicembre, 1999, pp. 5-36.
- Nicodemi, Giorgio. *Francesco Hayez*. Ceschina, 1962. 2 vols.
- Nicoletti, Giuseppe. *Foscolo*. Salerno Editrice, 2006.
- Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient." *The Politics of Vision*. Harper & Row, 1989, pp. 33-59.
- Noto, Andrea Giovanni. *La ricezione del Risorgimento Greco in Italia (1770-1884)*. Nuova cultura, 2015.
- Olson, Roberta J.M., editor. *Ottocento. Romanticism and the Revolution in Nineteenth Century Italian Painting*. American Federation of Arts, 1992.
- — —. "Art for a New Audience in the Risorgimento: A Meditation." *Journal of Modern Italian Studies*, vo. 18, no. 2, Special Issue: *Mediating the Risorgimento*, March 2013, pp. 211-24.
- Patriarca, Silvana. "Indolence and Regeneration. Tropes and Tensions of Risorgimento Patriotism." *The American Historical Review*, vol. 110, no. 2, 2005, pp. 380-408.
- — —. "A Patriotic Emotion: Shame and the Risorgimento." *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-century Italy*, edited by Silvana Patriarca and Lucy Riall, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 134-51.
- Patriarca, Silvana, and Lucy Riall. Introduction. *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-century Italy*. Palgrave Macmillan, 2012, pp. 1-17.
- Persico, Elena. *Letteratura filellenica italiana. 1787-1870*. Tipografia Bondi, 1920.
- Porciani, Ilaria. "Disciplinamento nazionale e modelli domestici nel lungo Ottocento: Germania e Italia a confronto." *Il Risorgimento*, edited by Alberto Banti and Paul Ginsborg, Einaudi, 2007, pp. 98-125.
- Rao, Anna Maria. *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*. Guida, 1992.
- Re, Lucia. "Passion and Sexual Difference: The Risorgimento and the Gendering of Writing Nineteenth-Century Italian Culture." *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, edited by Albert Ascoli and Krystyna von Henneberg, Berg, 2001, pp. 155-200.
- Reill, Dominique. "The Risorgimento: A Multinational Movement." *The Risorgimento: Nationalism and Culture in Nineteenth-century Italy*, edited by Silvana Patriarca and Lucy Riall, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 255-69.
- Riall, Lucy. *The Italian Risorgimento. State, Society and National Unification*. Routledge, 1994.
- — —. *Risorgimento: The History of Italy from Napoleon to Nation-state*. Palgrave Macmillan, 2009.
- — —. "Men at War: Masculinity and Military Ideals in the Risorgimento." *The Risorgimento Revisited: Nationalism and Culture in Nineteenth-century Italy*, edited by Silvana Patriarca and Lucy Riall, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 152-70.
- Rigoni, Andrea. *Il pensiero di Leopardi*. Aragno, 2015.
- Rosenwein, Barbara H. "Worrying about Emotions in History." *The American Historical Review*, vol. 107, no. 3, 2002, pp. 821-45.
- Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.
- Salvatorelli, Luigi. "Il pensiero politico di Alessandro Manzoni." *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*. Einaudi, 1935, pp. 112-17.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. Knopf, 1995.

- Sinopoli, Franca. "Giuseppe Mazzini." *Vite per l'unità*, edited by Beatrice Alfonzetti and Silvia Tatti, Donzelli, 2011, pp. 117-30.
- Smith, Anthony. *Theories of Nationalism*. Holmes & Meier, 1983.
- Soldani, Simonetta. "Il Risorgimento delle donne." *Il Risorgimento*, edited by Alberto Banti and Paul Ginsborg, Einaudi, 2007, pp. 183-224.
- Spetsieri Beschi, Caterina, and Lucarelli Enrica. *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, exhibition catalogue, 25 March-25 April 1986, Edizioni del Sole, 1986.
- Spinazzola, Vittorio. *La poesia romantico-risorgimentale*. Garzanti, 1969.
- Tatti, Silvia. "Ugo Foscolo." *Vite per l'unità*, edited by Beatrice Alfonzetti and Silvia Tatti, Donzelli, 2011, pp. 3-17.
- Terzoli, Maria Antonietta. *Foscolo*. Laterza, 2000.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford UP, 1997.
- Ugoni, Camillo. *Interesse di Goethe per Manzoni*. Giulio Topi, 1973.
- Urbani, Brigitte. "'I Profughi di Parga': fortune poétique et iconographique d'un thème patriotique." *Italies*, no.6, 2002, pp. 543-65.
- Viglione, Francesco, editor. "Frammenti relativi alla storia di Parga." *Scritti vari e inediti di Ugo Foscolo*. Le Monnier, 1906, pp. 154-92.
- Vincent, Eric Reginald. *Ugo Foscolo. Esule fra gli inglesi*. Translated by Uberto Limentani, Le Monnier, 1954.
- Viroli, Maurizio. "Rinascita religiosa e Risorgimento nazionale." *Come se Dio ci fosse*. Einaudi, 2009, pp. 121-227.
- Wingfield, Nancy M. *Creating the Other: Ethnic Conflict and Nationalism in Habsburg Central Europe*. Berghahn Books, 2003.
- Wringley, David. *The Diplomatic Significance of the Ionian Neutrality, 1821-31*. New York: 1988.
- Zanou, Konstantina. "Nostalgia, Self-Exile, and the National Idea: The Case of Andrea Mustoxidi and the Early Nineteenth-Century Heptanesians of Italy." *Nationalism in the Troubled Triangle: Cyprus, Greece and Turkey*, edited by Ayhna Aktar and Niyazi Kizilyürek, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 98-111.