

# Storia e Futuro

RIVISTA DI STORIA E STORIOGRAFIA ON LINE

nn. 60/61 dicembre 2024 – giugno 2025

History  
历史

Future  
未来

In evidenza: *Da Trump... a Trump:  
l'aggravarsi della crisi americana*

tabedizioni



# Storia e Futuro

RIVISTA DI STORIA E STORIOGRAFIA ON LINE

nn. 60/61 dicembre 2024 – giugno 2025

Storia e Futuro  
Rivista di storia e storiografia online

nn. 60/61 dicembre 2024 – giugno 2025

ISSN: 1720-190X

DOI: 10.36158/sef6061

eISBN: 979-12-5669-160-9

Registrato con il numero 7163 presso il Tribunale di Bologna in data 3/10/2001

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC BY 4.0

**Direzione:** Roberto Balzani, Maurizio Degl'Innocenti, Angelo Varni

**Direttore responsabile:** Angelo Varni

**Segreteria di redazione:** Lucia Carrieri

**Redazione:** Giuliana Bertagnoni (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Raffaella Biscioni (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Luca Castagna (Università degli Studi di Salerno); Andrea Francioni (Università degli Studi di Siena); Rosanna Giudice (Università degli Studi di Salerno); Luca Gorgolini (Università degli Studi della Repubblica di San Marino); Giovanni Ferrarese (Università degli Studi di Salerno); Michael Liu (Shanghai JiaoTong University); Stefano Maggi (Università degli Studi di Siena); Alberto Malfitano (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Dario Marino (Università degli Studi di Salerno); Andrea G. Noto (Università degli Studi di Messina); Federico Paolini (Università degli Studi di Macerata); Roberto Parisini (Università degli Studi di Udine); Paolo Passaniti (Università degli Studi di Siena); Andrea Ragusa † (Università degli Studi di Siena); Gianni Silei (Università degli Studi di Siena).

**Comitato editoriale:** Maria Luisa Betri (Università degli Studi di Milano); Ferenc Bodi (Centro di Scienze Sociali dell'Accademia delle Scienze di Ungheria); Gabriella Ciampi (Università della Tuscia – Viterbo); Francis Dèmiers (Università di Paris X – Nanterre); Jean-Yves Fretigné (Università di Rouen); John Foot (University of Bristol); Valerij Ljubin (Inion Ran, Mosca); Guido Melis (Sapienza Università di Roma); Lidia Piccioni (Sapienza Università di Roma); Filippo Sabetti (McGill University Montreal); Ralitsa Savova (Centro di Scienze Sociali dell'Accademia delle Scienze di Ungheria).

**Con funzione di coordinamento del Comitato editoriale:** Giuliana Bertagnoni (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Luca Castagna (Università degli Studi di Salerno); Luca Gorgolini (Università di San Marino); Alberto Malfitano (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Omar Mazzotti (Università di Parma); Roberto Parisini (Università degli Studi di Udine).

**Collaboratori:** Francesca Canale Cama (Università di Napoli – L'Orientale); Carlo De Maria (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Michele Finelli (Università di Pisa); Andrea Giovannucci (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Tito Menzani (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Dario Petrosino (Università della Tuscia – Viterbo); Fernando Tavares Pimenta (Università di Coimbra); Giovanni Turbanti (Università di Roma "Tor Vergata").

**Copertina:** elaborazione grafica a cura di Archè Officine Editoriali, Salerno

**Progetto grafico:** Bologna University Press

**Publisher**

tab edizioni

© 2025 Gruppo editoriale Tab s.r.l.

viale Manzoni 24/c

00185 Roma

www.tabedizioni.it

## SAGGI

- 7 Fabio D'Angelo, *La medicina napoletana in esilio in Francia tra la fine del Settecento e il primo quarantennio dell'Ottocento*
- 25 Giuditta Bresciani, *I Sonzogno e il caso de «L'Emporio Pittoresco»: l'affermazione di una grande casa editrice nazionale*
- 53 Marianna Catena, *Donne e stampa di moda: il caso di «Margherita», 1878-1883*
- 75 Raffaella Biscioni, *Gli archivi fotografici del lavoro in Italia: una panoramica fra passato e presente*
- 87 Tatiana Agliani, *La rivoluzione dello sguardo: donne e fotografia negli anni della Contestazione tra militanza, informazione e ricerca*

## AMERICANA

- 109 *Da Trump... a Trump: l'aggravarsi della crisi americana*, a cura di Luca Castagna
- 111 Alessandra Bitumi, *Trump II: i dilemmi dell'UE e le sfide alla partnership atlantica*
- 117 Cristina Bon, *Lo Stato secondo Trump*
- 123 Luca Castagna, *Cleveland, Monroe e Trump: cortocircuito a stelle e strisce*
- 129 Angela Santese, *«Drill, Baby Drill»: la politica ambientale e climatica della seconda amministrazione Trump*

## PERCORSI

- 135 Antonio Cecere commenta Domenico Morlino, *Giacomo Racioppi nel Mezzogiorno Unitario (1827-1908)*, Rionero in Vulture, Photo Travel Editions, 2023

## SCAFFALE

- 141 Patrizia Di Luca commenta Matteo Cassani Simonetti, Roberta Mira (cur.), *Transizioni di memoria. Narrazioni della violenza nel XX e XXI secolo*, Roma, Viella, 2024
- 145 Giuseppe Giardi commenta Sergio Brillante, *Anche là è Roma. Antico e antichisti nel colonialismo italiano*, Bologna, il Mulino, 2023



**SAGGI**



## LA MEDICINA NAPOLETANA IN ESILIO IN FRANCIA TRA LA FINE DEL SETTECENTO E IL PRIMO QUARANTENNIO DELL'OTTOCENTO

### *The Exile of Neapolitan Medicine in France between the End of the 18<sup>th</sup> Century and the First Quarter of the 19<sup>th</sup> Century*

Fabio D'Angelo

DOI: 10.36158/sef6061a

#### Abstract

La storia dei rapporti tra il Regno di Napoli e la Francia, attraverso le vicende personali e professionali dei medici meridionali in esilio, è stata qui raccontata sotto forma di narrazione biografica. Infatti, mentre la natura multifunzionale e auto-descrittiva di questo genere consente di soffermarsi su una notevole varietà di aspetti, fornisce anche una panoramica più ampia delle ragioni alla base dell'intensa circolazione di uomini in entrambi i Paesi alla fine del XVIII secolo. Concentrandosi sulle carriere personali dei medici, sui loro risultati scientifici e sulle loro attività politiche, è stato possibile indagare a fondo alcune circostanze specifiche relative allo sviluppo e alle sfide della medicina napoletana, oggetto di questa ricerca. L'analisi comparata della sua natura multiforme insieme ai diversi approcci interdisciplinari dei vari scienziati e ai significativi contributi proposti in due diversi contesti politici, hanno quindi consentito di identificare le principali cause che hanno portato al fallimento di una duratura dimensione politica della scienza nell'Italia meridionale, suggellando così l'ineluttabile destino degli esuli napoletani in Francia.

*The history of the relations between the Kingdom of Naples and France, through the personal and professional events of the southern doctors in exile, has herein been recounted in the form of a biographical narration. In fact, whilst the multifunctional and self-descriptive nature of this genre allows to dwell on a remarkable variety of aspects, it also provides a broader overview of the reasons underlying the intensive circulation of men in both countries at the end of the 18<sup>th</sup> century. By focusing on the physicians' personal careers, their scientific findings and political activities, it has been possible to thoroughly investigate some specific circumstances related to the development and challenges of Neapolitan medicine, object of this research. The comparative analysis of its multifaceted nature along with the various scientists' interdisciplinary approaches and significant contributions grown into two different political contexts, have therefore allowed to identify the main causes leading to the failure of a long-lasting political dimension of science in Southern Italy, thus sealing the ineluctable fate of the Neapolitan exiles in France.*

**Keywords:** esilio, storia della medicina, XVIII e XIX secolo.

*Exile, history of medicine, 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century.*

**Fabio D'Angelo** è dottore di ricerca in storia moderna e storia della scienza, titolo conseguito alle università di Pisa e di Grenoble. È stato borsista post-doc presso la Scuola Superiore di Studi Storici dell'Università della Repubblica di San Marino. Docente a contratto in storia moderna presso le università di Napoli Suor Orsola Benincasa e dell'Insubria, è affiliato

al LUHCIE dell'Université de Grenoble Alpes. I suoi interessi di studio sono peculiarmente rivolti alla storia della mobilità tra Sette e Ottocento; alle relazioni tecnico-scientifiche tra il Mezzogiorno d'Italia e l'Europa; al rapporto tra esilio politico ed innovazione tecnica.

*Fabio D'Angelo holds a PhD in modern history and history of science, a title obtained at the universities of Pisa and Grenoble. He was a post-doc fellow at the Scuola Superiore di Studi Storici of the University of the Republic of San Marino. He is a contract professor of modern history at the universities of Naples Suor Orsola Benincasa and Insubria, and is affiliated with the LUHCIE of the Université de Grenoble Alpes. His research interests are particularly focused on the history of mobility between the eighteenth and nineteenth centuries; on the technical-scientific relations between Southern Italy and Europe; on the relationship between political exile and technical innovation.*

## 1. Introduzione

Tra Sette e Ottocento, i viaggi di formazione presentavano elementi comuni: l'idea di un ritorno programmato in patria e la necessità di far fruttare le conoscenze maturate. La situazione, tuttavia, si modificò radicalmente soprattutto a partire dalla Rivoluzione francese poiché il rientro in patria fu spesso negato agli esuli politici. La storiografia ha più volte riflettuto sull'esilio politico focalizzando l'attenzione sui risvolti, in termini di sviluppo e di miglioramento tecnico-scientifico, di quell'esperienza sulle società che accolsero gli emigrati e su quelle d'origine; sul contributo che l'esilio fornì alla diffusione delle conoscenze e al trasferimento dei saperi (Rao 1992; Isabella 2009; Aprile 2010; Bistarelli 2012; Diaz 2014). Si è constatato ancora che l'emigrazione forzata fu momento di formazione culturale, intellettuale e scientifica (Conte 2024). Si è considerato infine che l'idea di nazione sembrava andare di pari passo con la mobilità politica degli uomini sul continente europeo ed extraeuropeo.

Il Regno di Napoli fu, tra gli anni Ottanta del Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento, pienamente partecipe del dinamismo che spinse gli uomini, sia esuli sia protagonisti di missioni patrocinate dai governi, a solcare il vecchio continente e a raggiungere gli Stati considerati all'avanguardia al fine di perfezionare la formazione, di completare una ricerca o di acquistare gli strumenti per i laboratori di nuova creazione. Per i medici napoletani, l'Europa e in particolare la Francia diventarono, sia durante il periodo antecedente alla Rivoluzione napoletana del 1799 sia durante l'età napoleonica, un luogo adatto a continuare gli studi intrapresi in patria.

Alla fine dell'esperienza repubblicana del 1799 molti medici napoletani raggiunsero Parigi scegliendo di non fare più ritorno in patria e di vivere all'estero fino alla morte. Accolti in alcuni casi con grande interesse da parte dei colleghi transalpini, adottarono la Francia come nuova patria poiché da una parte essa offriva nuove e migliori occasioni di ricerca e professionali; dall'altra essi erano convinti che il giogo politico dei Borbone non potesse favorire l'affermazione «dei lumi dell'istruzione» necessari a svegliare «il popolo imbastardito dal lungo sonno in cui lo riteneva l'ignoranza» (De Renzi 1848, 752). Parigi era invece il simbolo della libertà, la città ideale che offriva l'opportunità di continuare gli studi, frequentando importanti istituti formativi, e di esercitare con successo la professione medica.

La storia dei rapporti tra il Regno di Napoli e la Francia, mediante le vicende umane e professionali dei medici meridionali in esilio, è stata illustrata privilegiando come genere storiografico la biografia. La categoria di individuo si è rivelata infatti particolarmente funzionale a descrivere e a comprendere meglio l'intensa circolazione di uomini tra i due Paesi. Focalizzando l'attenzione sugli studi, sull'attività scientifica e politica di singole persone si è potuto risalire a questioni più generali che hanno interessato la medicina napoletana. Il racconto biografico ha inoltre offerto la possibilità di mettere in risalto la poliedricità degli individui e di accogliere argomenti, aspetti e problematiche interdisciplinari. La scelta di utilizzare lo studio del percorso biografico di singoli medici esuli per ricostruire i diversi rapporti tra l'ambiente napoletano e il contesto culturale francese ha consentito un continuo confronto all'interno di un'analisi dei mutamenti politici vissuti in particolare dalla società napoletana nel periodo preso in esame. È stato così possibile far emergere le difficoltà che hanno condotto alla mancata realizzazione nel Mezzogiorno d'Italia di una vera e propria politica della scienza in grado di valorizzare e di stabilizzare sulla lunga durata le esperienze e la nuova formazione degli emigrati politici napoletani in Francia.

## 2. Da Napoli alla Francia. Percorsi politici e professionali di un medico esule

Antonio Adamucci al momento dell'arrivo a Parigi praticò l'attività medica in forma clandestina e realizzò la sua pubblicazione maggiore che risentiva fortemente dell'influenza della medicina e della cultura d'oltralpe: *Système mécanique des fonctions nerveuses* (Adamucci 1808)<sup>1</sup>. In essa emergono l'importanza della fisiologia sperimentale, che a partire dalle ricerche di Albrecht von Haller agli inizi del Settecento si impose come nuova disciplina scientifica, e gli echi del dibattito che opponeva i sostenitori della teoria dell'irritabilità e della sensibilità nella descrizione delle funzioni del sistema nervoso (Eichberg 2009).

Nel trattato sulle funzioni del sistema nervoso Adamucci, attenendosi alla lezione di Haller, insisteva sul concetto che non si potesse comprendere l'organizzazione del corpo vivente senza una dettagliata conoscenza della struttura anatomica. Riconosceva altresì la centralità degli esperimenti e l'importanza dell'osservazione, nonché la conoscenza delle leggi della meccanica, della chimica e della fisica. Ciò che Adamucci voleva proporre nelle pagine introduttive della sua opera era l'idea che la descrizione morfologica degli organi potesse fornire le spiegazioni causali delle loro funzioni. Questa concezione si poneva in scia alla tendenza che orientava la fisiologia verso l'anatomia descrittiva e comparativa.

Il passaggio chiave, che induce a collocare Adamucci nella schiera dei sostenitori della teoria della sensibilità, emerge nelle pagine conclusive dell'introduzione (Adamucci 1808, X). Tralasciando l'anima immateriale, non soggetta ad analisi scientifica, postulava l'esistenza di un'anima fisica che avrebbe il compito di presiedere ai vari movimenti e che sarebbe espressione del complesso delle funzioni nervose. Nella descrizione del sistema nervoso e delle relative funzioni, Adamucci dimostrava di aver subito in particolar modo il fascino delle teorie di Pierre-Jean-Georges Cabanis e di Destutt de Tracy. Del primo, Adamucci riprendeva il concetto che la formazione delle idee fosse condotta dalla «sensibilità organica» che dirigeva anche l'attività degli organi. Dall'osservazione di stati patologici, o dall'effetto dei narcotici e degli stati psicologici associati, l'esule napoletano, come Cabanis, presentava i pensieri come risultati fisiologici di una percezione da parte di un organo specifico, il cervello. Di Tracy invece approvava la teoria, ispirata al sensismo di Étienne Bonnot de Condillac, secondo cui i pensieri avessero origine dalla sensazione e le facoltà umane fossero riconducibili a forme di sensibilità.

Il *Système mécanique* di Adamucci, pur non proponendo elementi di novità rilevanti rispetto agli studi fino ad allora effettuati, si presentava come un'interessante sintesi delle ricerche e delle interpretazioni sulle funzioni del sistema nervoso. L'autore sembrava padroneggiare in maniera sicura le teorie dei principali fisiologi europei e francesi mostrando una buona conoscenza dei trattati. Tuttavia, alcuni argomenti presentavano non pochi difetti. Adamucci, ad esempio, sembrava mantenersi su un piano prettamente teorico. Se da una parte, come annuncia nell'introduzione, condivideva l'esigenza di analizzare anatomicamente i corpi degli esseri viventi e di condurre quindi degli studi pratici, dall'altra non restava fedele a questo principio. Infatti, non fa alcun riferimento a esperimenti anatomici che avrebbero potuto suffragare le teorie. Lasciava inoltre una grande quantità di problemi insoluti. Come la medicina di inizio Ottocento, lo scienziato pugliese non comprendeva da un lato quale fosse la natura dell'impulso nervoso, quali le vie e i centri sensitivi e motori, quale il meccanismo dell'azione riflessa; dall'altro non individuava la parte del cervello collegata all'attività mentale. Bisognerà attendere la seconda metà del XIX secolo per avere risposte soddisfacenti a tali argomenti.

Giusti o sbagliati, esaustivi o limitati che siano, gli studi di Adamucci confermano un aspetto che pare essere inconfutabile: la libertà di ricerca e le diverse possibilità formative che Parigi e in generale la Francia offrirono agli inizi dell'Ottocento agli scienziati esuli napoletani. Attraverso il lavoro negli ospedali della capitale transalpina, i contatti con i medici francesi, Adamucci ebbe facile accesso a tutto ciò di cui aveva avuto bisogno per condurre le ricerche. A Parigi il dinamismo in molti campi dell'attività scientifica aveva inoltre incoraggiato il medico di Lecce a proseguire gli studi unicamente per il loro valore scientifico e indipendentemente dalle immediate applicazioni in ambito medico.

### 3. Brownismo, termalismo e politica nelle riflessioni scientifiche di Michele Attumonelli

Per Michele Attumonelli, esule anch'egli dopo la partecipazione alla Rivoluzione napoletana del 1799, il soggiorno forzato nella capitale francese fu caratterizzato, come per Adamucci, dalle diverse possibilità non soltanto scientifiche che essa offriva. A Parigi chi aveva abbandonato la terra d'origine poteva da un lato riprendere il discorso politico interrotto in patria; dall'altro profittare dell'accoglienza dei colleghi transalpini per compiere o riprendere studi che altrove non aveva potuto effettuare. Alcuni, come accadde ad esempio ad Attumonelli, furono pure incardinati nel sistema universitario francese diventando professori di alto profilo. A Parigi, si interessò alla medicina terapeutica pubblicando a distanza di due anni un'opera sull'utilità dell'oppio (Attumonelli 1802) e un'altra sulle acque minerali (Attumonelli 1804)<sup>2</sup>.

Riguardo all'oppio, nell'introduzione al trattato l'autore, intervenendo nel dibattito scientifico del tempo, ne propone una ricostruzione storica. Impiegato sin dall'antichità, alcuni medici credevano che fosse un rimedio alle malattie, altri invece lo temevano. Questi pareri contraddittori non potevano essere attribuiti – secondo l'autore – all'oppio. Ricorrendo all'osservazione degli effetti prodotti e all'analisi delle malattie per le quali la sostanza era stata un rimedio efficace, l'autore forniva la descrizione delle qualità dell'oppio. L'approccio terapeutico di Attumonelli abbandonava gradualmente l'usanza di trattare ogni singolo sintomo e disturbo secondo la condizione personale di ciascun paziente evolvendo verso la diagnosi di un particolare tipo di malattia. A partire dalla descrizione delle malattie curate con la somministrazione dell'oppio era possibile individuare le virtù mediche della sostanza.

La pubblicazione del trattato sull'utilità dell'oppio nella terapia medica dimostrava che Attumonelli era stato un fautore della dottrina di John Brown, appresa probabilmente a Napoli frequentando l'ospedale degli Incurabili e ulteriormente approfondita a Parigi attraverso il confronto con altri colleghi. L'enfasi sui trattamenti stimolanti e rinforzanti come l'oppio, accettati dal brownismo, aveva avanzato non pochi dubbi sul valore della terapia evacuante classica fondata sui salassi, le purghe e gli emetici. Per Attumonelli sembrava di fatto più vantaggiosa una cura secondo i principi browniani che secondo la dottrina tradizionale. È utile comunque precisare che nel *Mémoire sur l'opium* i trattamenti proposti non sembravano differire molto dalle pratiche e dalle descrizioni del passato. Cambiava invece il quadro di riferimento teorico che era iatromeccanico e non umorale. Tuttavia, esaurito l'entusiasmo iniziale con cui il brownismo e i suoi trattamenti erano stati accolti, molti medici cominciarono a guardarli con scetticismo. Il problema della dipendenza dall'oppio divenne sempre più evidente e non fu possibile ignorarlo al punto che in molti, tra i quali Adalbert Friedrich Marcus e Joseph Frank, nei primi decenni dell'Ottocento, denunciavano gli eccessi terapeutici legati al consumo di oppio e di alcol che nuocevano ai pazienti, oppure ne provocavano addirittura la morte. Ciò che preoccupava soprattutto la comunità scientifica ottocentesca era l'impressionante aumento della domanda d'oppio che non fu probabilmente estraneo agli effetti prodotti dal processo di industrializzazione. In questo periodo, infatti, il consumo massiccio di oppio corrispondeva ai bisogni sociali della popolazione europea che tentava di adattarsi agli sconvolgimenti delle abitudini, dei modi e dei tempi della vita quotidiana e del lavoro causati dall'industrializzazione. Espansione dell'offerta e crescita della domanda erano inoltre alimentate dalle peculiari proprietà farmacologiche dell'oppio, capaci di produrre tolleranza alla sostanza e di indurre i consumatori alla dipendenza. Nei Paesi del vecchio continente, dove più vistosa era stata l'affermazione del processo di industrializzazione, l'oppio aveva conosciuto un ampio consumo negli strati più poveri della popolazione, priva di assistenza sanitaria, come automedicamento, come rimedio al dolore, ignorando gli effetti nocivi che esso poteva comportare sulla lunga durata (Cooter 1988; Bynum 1994; Mahele 1999).

Oltre all'oppio, Attumonelli considerava come rimedio terapeutico altrettanto valido il ricorso alle acque termali. Nel 1804 a Parigi conobbe l'ingegnere ginevrino Nicolas Paul che in Francia aveva creato diversi stabilimenti di bagni minerali (Paul 1806; Grenier 1984; Penez 2004). L'incontro spinse il medico napoletano a comporre un'opera sulle acque minerali e a fornire il suo contributo scientifico alla realizzazione di altre stazioni termali sul territorio transalpino.

Attumonelli proponeva una descrizione e una suddivisione delle acque minerali adottando come criteri di valutazione «la ragione de' loro principi, la loro maniera d'agire, i cangiamenti che esse operano su i nostri corpi» (Attumonelli 1804, 7). Lo scienziato pugliese considerava valide a scopi terapeutici l'acqua sulfurea, indicata per le malattie cutanee; l'acqua di Pisciarelli, che sorgeva nella zona flegrea, nel Mezzogiorno d'Italia; l'acqua ferrata, utile contro i reumatismi; l'acqua di Gurgitello, la cui fonte si trovava sull'isola di Ischia, era infine considerata per l'azione diaforetica e analgesica. Quanto alla descrizione, Attumonelli, benché riconoscesse che «la temperatura di queste acque, il loro sapore» e le altre qualità potessero essere individuate con «un semplice sguardo», ammetteva che soltanto con la chimica si potesse effettuare un'analisi esaustiva.

Dopo avere proposto una descrizione storica e topografica delle sorgenti presenti nel Regno di Napoli, della formazione dei crateri dai quali avevano origine le acque minerali, l'autore sottoponeva ad analisi chimica le quattro sostanze citate nell'introduzione e paragonava i risultati dei suoi esperimenti con quelli di altri colleghi italiani. Per ciascuna acqua forniva le modalità di preparazione e di somministrazione. Come nella memoria sull'oppio, Attumonelli non si limitava a fornire un semplice catalogo delle malattie contro le quali era possibile ricorrere agli stabilimenti termali. L'opera era arricchita dal riferimento a osservazioni e a esperimenti chimici condotti al fine di illustrare le proprietà delle sostanze analizzate. Ogni paragrafo era inoltre corredato di indicazioni a patologie curate con l'immersione in acque minerali.

Le opere sull'oppio e l'idroterapia, entrambe concepite e redatte a Parigi, dimostravano, al di là della validità scientifica delle riflessioni proposte, come il medico pugliese avesse assimilato i nuovi orientamenti della medicina europea. Su tutti, la necessità del medico di non concentrare più l'attenzione sul singolo sintomo o disturbo di ciascun paziente, ma l'esigenza di orientarsi verso una classificazione sistematica delle malattie.

Attraverso le pubblicazioni e l'appoggio di influenti personaggi – tra i quali Maria Elisabetta in Baviera principessa di Wagram – Attumonelli aveva raggiunto una posizione di prestigio nella medicina parigina. Ciò lo indusse nell'aprile 1805 a domandare al ministro dell'Interno l'autorizzazione a praticare la medicina nella capitale. Ottenne questo e altro ancora. Gli fu assegnata pure la cattedra di medicina all'università di Parigi e divenne uno dei più importanti membri della Société de médecine e della Société médicale d'émulation della città<sup>3</sup>.

La posizione raggiunta da Attumonelli aveva suscitato l'invidia non soltanto dei francesi, ma probabilmente degli altri emigrati italiani che non avevano conosciuto la stessa sorte dello scienziato pugliese. Ed era forse nell'intento di screditarlo che Attumonelli fu inserito nella lista dei soggetti pericolosi in quanto spia di Marzio Mastrilli, ambasciatore del sovrano di Napoli a Parigi, e dei Borbone. Un antiborbonico, allievo di Cirillo, educato agli ideali della Rivoluzione francese, era considerato un uomo dei Borbone<sup>4</sup>. L'elenco è allegato a un rapporto dell'ottobre-novembre 1804 in cui si sostiene che la massiccia presenza di esuli napoletani in Francia, considerata «infecte et pernicieuse», sia dovuta all'invio da parte del re di Napoli di una «combination perfide d'innocents, et de criminels, d'amis de la France, et de vils espions de la Cour de Naples déguisés en Patriotes déportés»<sup>5</sup>. È possibile dunque sostenere che, in relazione al caso Attumonelli, spionaggio, infiltrazioni di sradicati o di emissari di ogni genere e provenienza, oltre che accuse volte a screditare gli esuli e gli stranieri nel loro insieme, erano anche tratti ineliminabili nella precarietà di esistenza dell'emigrazione politica e facile strumento di manipolazione quando, lontana ormai qualunque reale prospettiva rivoluzionaria, ai rivoluzionari non sembrava restare altro che il complotto, la cospirazione, il gesto individuale. Ai francesi sembrava difficile distinguere gli esuli innocui da quelli pericolosi, anche perché non mancavano, tra i napoletani stabilitisi a Parigi, personaggi ambigui e sospettosi. L'inclusione di Attumonelli nel registro degli esuli da sorvegliare non scalfì comunque la carriera del medico nativo di Andria, in Puglia. Esponente della nuova generazione di medici napoletani, cresciuto sotto la benevola influenza politica e scientifica di Cirillo e di Cotugno, Attumonelli aveva trovato in Parigi un ambiente intellettuale stimolante per dedicarsi agli studi e alla formazione. Nella vicenda dello scienziato andriese trova inoltre conferma l'idea che alla medicina, ma in generale alla scienza, sottendeva in maniera quasi impercettibile, a cavaliere tra Settecento e Ottocento, l'adesione di alcuni *savants* al nuovo ordine politico-sociale prodotto dalla Rivoluzione francese e poi dall'epoca napoleonica. La memoria sull'oppio, intrisa di riferimenti alle nuove teorie mediche in opposizione a quelle considerate ormai superate,

sembrava veicolare un messaggio che non era soltanto scientifico. Come in Attumonelli, l'adesione al brownismo mascherava un'ideologia scientifica carica dell'attesa di rigenerazione della medicina intrecciata all'istanza di riorganizzazione dell'ordine sociale e politico. Il contesto intellettuale francese era il luogo adatto ad alimentare quest'idea di rinnovamento.

Altro aspetto interessante da sottolineare è la scelta adottata da Attumonelli di stabilirsi definitivamente a Parigi. Per Adamucci e Attumonelli Parigi era la nuova patria. Da un lato sono facilmente comprensibili le ragioni che li indussero a compiere un passo così importante: sotto tanti aspetti Napoli non era Parigi, né il Regno meridionale la Francia. Dall'altro il rimpatrio sarebbe stato, soprattutto per gli esuli come Attumonelli, difficile.

La permanenza del medico andriese a Parigi propone infine un'ulteriore riflessione. All'accoglienza e al sostegno che i francesi, tanto le istituzioni quanto la società, avevano offerto agli esuli napoletani e italiani cominciò ad affiancarsi, a partire dai primi anni dell'Ottocento, un senso di diffidenza nei confronti dello straniero (Cerutti 2011). Diffidenza che si tramutò in aperta opposizione e contrasto quando gli esuli raggiungevano posizioni accademiche rilevanti o acquistavano grande consenso tra la popolazione locale.

Infatti, la continua affluenza di fuoriusciti provenienti dal Regno di Napoli e dagli altri Stati italiani tra il 1799 e i primi mesi del 1800 poneva alla Francia e a Napoleone non pochi problemi. A destare grande preoccupazione erano le divisioni politiche all'interno delle comunità di esuli: dopo il colpo di Stato del 18 brumaio, in quei gruppi sembrava scomparire ogni traccia di quel programma unitario che era stato al centro della frenetica attività dei rifugiati e che le autorità francesi condannavano ora così duramente. Altra difficoltà, era l'insufficienza di fondi da destinare agli esuli che continuavano ad arrivare in massa. Cominciarono insomma a essere un problema pure di ordine pubblico. Da patrioti erano diventati una minaccia, soggetti politicamente pericolosi e fonte di disordine. E per questo motivo dovevano essere necessariamente controllati. Alla stretta sorveglianza non poterono sottrarsi nemmeno gli scienziati. Anzi erano le persone più difficilmente controllabili dalla polizia francese in quanto potevano muoversi liberamente sul territorio e in molti casi godevano di influenti appoggi.

#### 4. Dal Consolato alla Restaurazione: il dibattito scientifico e politico nella comunità medica napoletana in Francia

La delicata situazione politica in cui si trovarono a vivere gli emigrati politici napoletani all'indomani del 18 brumaio si aggravò ulteriormente con la scoperta della congiura ordita contro Napoleone dal pittore romano Giuseppe Ceracchi il 9 ottobre 1800. La *Conspiration des poignards* indusse la polizia francese ad accentuare la sorveglianza sugli esuli. E anche i napoletani incorsero in un maggior rigore. Accusato di essere uno dei complici dell'attentato al Primo console, il medico abruzzese Francesco Petrilli fu arrestato e sottoposto a lungo interrogatorio.

Per la mancanza di sufficienti informazioni è difficile ricostruire il percorso biografico e professionale di Petrilli prima dell'attentato a Napoleone. Da una lettera di presentazione che il medico indirizzò, al momento del rientro in patria nel 1806, al ministro dell'Interno di Napoli François Miot risulta che Petrilli aveva conseguito la laurea in medicina nel 1794. Certa è la partecipazione alla Rivoluzione del 1799<sup>6</sup>.

Fuggito da Napoli si stabilì a Lione<sup>7</sup> ed esercitò la medicina nei dipartimenti dell'Isère e del Mont-Blanc<sup>8</sup>. Il successo come scienziato, che aveva scatenato l'indignazione dei medici lionesi, nonché il rifiuto di sottoporsi al decreto napoleonico del 14 floreale anno VIII (3 maggio 1800) avevano indotto la polizia francese ad arrestare e a interrogare Francesco Petrilli. E dall'esame del dossier relativo al medico napoletano, redatto dopo giorni di pedinamenti, risultava pure un'attiva partecipazione al complotto dell'Opéra<sup>9</sup>.

Il biglietto intercettato dalla polizia lionese è scritto in pessimo italiano e firmato in caratteri greci da un tale Ferdinando Carpo che invita Petrilli ad abbandonare la Francia in quanto la congiura è stata scoperta<sup>10</sup>. Con una lettera indirizzata al ministro di Polizia Generale, Petrilli tentò di dimostrare l'estraneità al fallito

attentato a Napoleone e cercò di spiegare le ragioni della presenza in Francia. Dopo la fine della Repubblica napoletana, aveva abbandonato il suolo natìo per recarsi prima a Parigi, poi a Lione e a Villeurbanne. Petrilli dichiarava di aver guarito numerosi malati suscitando l'invidia e la gelosia dei colleghi francesi. L'ipotetico coinvolgimento nella congiura a Napoleone fu, secondo lo scienziato napoletano, soltanto un pretesto per indurlo ad abbandonare definitivamente la Francia. Riguardo poi al rifiuto di sottomettersi al decreto del 14 frimaio, Petrilli sostenne di non rientrare nella casistica dei rifugiati in quanto non aveva mai richiesto alcun sussidio e aveva ottenuto la residenza in Francia<sup>11</sup>.

Durante l'interrogatorio Petrilli non riuscì tuttavia a dimostrarsi innocente, ma in soccorso giunse il sindaco di Villeurbanne che tentò, a costo di infrangere la legge e di disobbedire agli ordini, di aiutarlo. Particolarmente importante fu pure l'appoggio della comunità di Villeurbanne che compatta si schierò dalla sua parte.

Nonostante l'intervento del sindaco di Villeurbanne e della comunità cittadina, Petrilli, dopo un periodo di detenzione nelle prigioni lionesi, fu espulso dalla Francia. Ad aggravare ulteriormente la situazione era intervenuta un'altra accusa: aver svolto l'attività di medico senza titolo e senza autorizzazione. Tuttavia, a Napoli Petrilli non poteva rientrare in quanto sul trono, dopo la breve parentesi del Novantanove, erano saliti nuovamente i Borbone. Decise quindi di spostarsi da un Paese all'altro in Europa, passando dalla Francia alla Svizzera<sup>12</sup>.

La documentazione disponibile non consente di ricostruire l'attività scientifica di Petrilli non soltanto in Francia, ma anche nel Regno di Napoli. Mancano a riguardo pubblicazioni, biografie o necrologi che rappresentano un valido supporto ai documenti istituzionali. Non per questo però la vicenda Petrilli risulta meno importante rispetto alle altre. Essa anzi è il segno di un cambiamento rilevante che si registra nei confronti tanto degli esuli napoletani quanto degli italiani. L'avvento al potere di Napoleone intendeva chiudere con gli eccessi della Rivoluzione francese e mirava a raggiungere all'interno della Francia un nuovo equilibrio politico. Tuttavia, la presenza di migliaia di fuoriusciti, ognuno dei quali con un proprio vissuto e orientamenti politici, cozzava con il proposito napoleonico. Era necessario dunque sgombrare il territorio dal maggior numero possibile di esuli. E al Primo console non interessava il mezzo attraverso cui raggiungere l'obiettivo.

Se il caso Petrilli è segno di una nuova epoca e di un diverso indirizzo politico, esso è altrettanto significativo sotto il profilo scientifico-intellettuale. La contrapposizione tra il medico napoletano e quelli locali, con i quali egli era entrato in concorrenza nell'esercizio della professione, esprime un'idea che non può essere sbrigativamente ricondotta ai soli sentimenti di invidia e di gelosia. È utile a riguardo richiamare una felice intuizione storiografica che gravita intorno al concetto di *prépondérance française* (Lignereux 2012; Antoine, Jessenne, Jourdan, Leuwers 2014). La supremazia politica francese che si impone con Napoleone è accompagnata, o in alcuni casi è la fonte, da una preminenza intellettuale. Nel periodo che intercorre tra la fine del Settecento e la sconfitta di Napoleone, i francesi sostengono l'idea di essere superiori agli altri popoli europei. Una superiorità senz'altro politica e militare, ma anche intellettuale e scientifica. Secondo questa visione non è possibile accettare la presenza di un medico straniero che riscuote successo, ottiene lauti guadagni e limita l'attività dei colleghi autoctoni.

Bisogna infine considerare che l'abbandono forzato della Francia da parte di Petrilli rappresenta un episodio non frequente. Altri scienziati esuli del Regno di Napoli erano riusciti, legalmente o in maniera clandestina, a restare nei territori transalpini. Benché in alcuni casi pedinati, attentamente osservati e screditati, i medici meridionali restarono a Parigi o in altre città d'oltralpe. Qualcuno riuscì pure a conseguire la naturalizzazione diventando francese a tutti gli effetti e non soltanto nei desideri e nelle aspettative. E divenne un francese *de iure* il medico Antonio Pitaro.

Abbandonata per sempre Napoli, Pitaro, insieme alla sorella Angela e al cognato Angelo del Giudice, seguì il percorso classico battuto dagli esuli napoletani per raggiungere la Francia. Dopo aver soggiornato per qualche settimana a Marsiglia (Rao 1992, 270), il medico calabrese si diresse verso Lione dove si stabilì per un anno prima di recarsi a Parigi<sup>13</sup>. Arrivò nella capitale francese nel momento in cui stava cambiando, in concomitanza con l'ascesa al potere di Napoleone, lo *status* dei fuoriusciti napoletani e italiani. Da vittime di regimi dispotici e di persecuzioni politiche, e per questo tendenzialmente meritevoli di accoglienza e di sussidi, gli esuli erano diventati stranieri pericolosi dediti ad attività delinquenti. Pitaro stigmatizzò in una poesia il clima di calunnie e di delazioni che aveva respirato a Parigi al momento dell'arrivo (Pitaro 1831).

Forte dell'appoggio del maresciallo André Masséna e del medico Jean-Louis Alibert, Pitaro ebbe la possibilità di restare a Parigi nonostante il decreto napoleonico di espulsione. Fu senz'altro importante nel 1803 la sua elezione, con il grado di Maestro, a membro della loggia Les élèves de Minerve presieduta dal venerabile Abraham Antoine Firmin<sup>14</sup>.

Nei primi anni parigini lo scienziato di Borgia, piccolo paese della provincia di Catanzaro, poté esercitare la medicina sebbene non avesse ottenuto l'autorizzazione e non si fosse uniformato alla legge del marzo 1803. Si dedicò inoltre a un'intensa attività di ricerca riprendendo tra l'altro osservazioni e studi che aveva avviato a Napoli e che era stato costretto ad interrompere per gli sviluppi del Novantanove. Nel 1805 pubblicò due lavori sul galvanismo e il fenomeno dell'elettricità animale (Pitaro 1805a).

Il galvanismo fu un fenomeno europeo (Segala 2001). A Napoli le teorie di Luigi Galvani erano state sostenute da Nicola Andria la cui opera fu tradotta e diffusa a Parigi e in Francia dal discepolo Pitaro (Andria 1804). Quest'ultimo, come il maestro, considerava la vita come una forza inerente alla materia vivente, forza denominata "eccitabilità" e ricondotta al fluido elettrico animale che aveva sede nel cervello e nei nervi. Se da un lato Pitaro accoglieva alcune nozioni della fisiologia di Haller, soprattutto nel passaggio in cui le funzioni dei vari organi erano collegate all'irritabilità, dall'altra lo scienziato calabrese concepiva le funzioni vitali come forme di eccitabilità. Quest'ultima tuttavia non era considerata, come invece negli *Elementa* di John Brown, passiva e che quindi aveva continuamente bisogno di stimoli, ma attiva, capace cioè di una spontanea esplicazione. In virtù di tale teoria fisiologica generale Pitaro spiegava le differenti malattie come espressione di un eccesso di forza o di debolezza e distingueva in modo corrispondente i rimedi terapeutici.

Nello stesso anno in cui si dedicò alle ricerche sul galvanismo, il medico calabrese riprese lo studio, iniziato durante il periodo napoletano tra il 1789 e il 1797, sul tarantismo (Pitaro 1805b). Il tarantismo era considerato, in base a credenze diffuse nell'area mediterranea e in particolare nel Sud Italia, un fenomeno isterico-convulsivo provocato dal morso dei ragni. La persona colpita presentava una condizione di malessere generale e alcuni sintomi vagamente assimilabili all'epilessia o all'isteria. Il morso del ragno provocava un offuscamento dello stato di coscienza e turbe emotive. I ragni implicati nel tarantismo erano la malmignatta, dal morso quasi indolore ma molto pericoloso, e la tarantola dall'aspetto vistoso, dalla puntura dolorosa ma innocua. Le vittime erano prevalentemente i contadini che operavano negli ambienti naturali di tali ragni.

Oltre all'aspetto scientifico, il tarantismo si iscriveva in un sistema culturale complesso e antico, presente fino a pochi decenni fa in diverse regioni dell'Italia meridionale e in Spagna. In tali contesti al manifestarsi dei "sintomi" in un soggetto, spesso in giovani donne nubili e durante il periodo estivo, seguiva la partecipazione di un gruppo di persone a un complesso rito terapeutico nel quale, servendosi di uno specifico apparato ritmico, musicale, coreutico e cromatico, oltre che di oggetti, si riusciva a guarire la persona malata. Tuttavia, sino a guarigione completa, che poteva avvenire dopo diversi anni dal morso del ragno, il soggetto era colto da una forma di grave malessere interiore ed esteriore che doveva essere esclusivamente curata con il rito musicale (Di Mitri 2006). Chi prendeva parte al rito definiva "tarantata" la persona sofferente, nella convinzione che il male derivasse dal morso velenoso della "taranta", animale simbolico non zoologicamente identificabile.

La memoria sul tarantismo fu discussa dall'autore all'Académie des sciences nel 1809. Non fu però una felice decisione. La commissione composta da Jean-Charles Desassart, Jean-Baptiste Huzard e Louis-Augustin Bosc d'Antic la bocciò. Inesatti erano i disegni del ragno riprodotti da Pitaro; difettava di rigore scientifico nell'indagine; insufficienti erano le spiegazioni al fenomeno del tarantismo<sup>15</sup>.

Nonostante l'insuccesso dell'opera sul tarantismo, lo scienziato di Borgia aveva guadagnato, durante i cinque anni di permanenza a Parigi, una grande reputazione come medico. Nel 1808 presentò la domanda per esercitare la medicina in Francia che venne accolta con il decreto del 9 ottobre 1808. Il provvedimento napoleonico metteva il suggello al successo dello scienziato calabrese a Parigi. Sebbene non avesse contribuito agli sviluppi della medicina e della scienza in generale con le sue pubblicazioni, a Pitaro era comunque riconosciuto il merito di essere un medico di valore. Non sortì dunque alcun effetto la relazione che dubitava della condotta politica di Pitaro. E non comportò alcun cambiamento di rilievo nemmeno la sconfitta di Napoleone a Waterloo e l'inizio della Restaurazione. Forte dell'amicizia di Decazes, che alla caduta dell'Impero si era dichiarato

legittimista e che durante i Cento giorni era rimasto fedele a Luigi XVIII, e grazie a un camaleontico atteggiamento politico Pitaro conservava il ruolo di medico francese e di professore all'École de médecine. Anzi ottenne pure due importanti riconoscimenti: la naturalizzazione e la Legione d'onore<sup>16</sup>. Da medico bonapartista, Pitaro sembrava schierarsi con i ministri di Luigi XVIII per affrontare il periodo della Restaurazione e non incorrere nel rischio di espulsione.

Ma nel secondo decennio dell'Ottocento la produzione scientifica di Pitaro, soprattutto quella di argomento medico, si ridusse notevolmente rispetto agli anni precedenti. L'unica pubblicazione di questo periodo fu un trattato sull'arte di produrre la seta (Pitaro 1818). Se da una parte l'attività scientifica dello scienziato calabrese conobbe un'evidente diminuzione, dall'altra crebbe il controllo che la polizia francese esercitò nei suoi confronti. Ad acuire i sospetti erano i legami con alcuni esuli napoletani che avevano raggiunto la Francia, come Guglielmo Pepe, e per i contatti con personaggi già noti come Saverio Scrofani. Nel gennaio del 1819 il ministro dell'Interno francese chiedeva al prefetto notizie relative a «un S. Pitaro, napolitain, se disant docteur en médecine» sul quale erano stati stilati rapporti non positivi. Tali notizie erano state richieste dal re di Napoli per conto dell'ambasciatore napoletano a Parigi Fabrizio Ruffo di Bagnara<sup>17</sup>. Un successivo rapporto all'ambasciatore napoletano portava alla luce alcuni aspetti relativi alla fuga dello scienziato da Napoli e alla permanenza a Parigi. E dalla caduta di Napoleone «cet homme conspire sans cesse contre le gouvernement».

L'invettiva del medico calabrese contro i regimi tirannici continuò a manifestarsi durante gli anni parigini nella poesia. Essa diventò infatti uno strumento per esprimere l'opposizione al dispotismo come quello di Ferdinando IV. Ai versi pronunciati nelle *Lettere filologiche*, Pitaro affidava la denuncia del sovrano borbonico, mentre in un componimento successivo biasimava i governi autoritari. *L'Ombra di Washington*, redatta con le note di Antinoo Patrio, anagramma di Antonio Pitaro, è un poema di diciotto canti. L'autore immagina lo spirito di George Washington che appare al sepolcro di George Canning e riflette sui temi della tirannia, della libertà e sulla guerra russo-turca del 1828, combattuta con successo dallo zar Nicola I. Il sovrano russo è elogiato da Pitaro in quanto si era adoperato per l'indipendenza greca nella speranza di ottenere uno sbocco sul Mediterraneo e indebolire ulteriormente i turchi. Il riferimento alla Grecia non è casuale. La lotta eroica del popolo greco rappresentava per lo scienziato di Borgia un punto di contatto per i liberali europei.

Il poema si apre con un avviso del curatore, Pitaro stesso, che annuncia gli argomenti che tratterà. E nella *Prefazione* rivolge un accorato pensiero all'Italia che esorta a ribellarsi alla presenza straniera. Gli austriaci, ma soprattutto gli inglesi rappresentano il principale bersaglio polemico della poesia del medico calabrese. Le aspre critiche che egli rivolge agli inglesi sono motivate con l'inadeguatezza dei loro pareri negativi espressi sulle precarie condizioni economiche del Mezzogiorno d'Italia. Se i britannici non sono un modello sociale ideale, essi costituiscono invece un punto di riferimento politico in cui «le perseguitate vittime della tirannia trovano un più sicuro asilo». L'attacco ai regimi dispotici e l'elogio dei Paesi nei quali domina la libertà, come negli Stati Uniti d'America, sono gli argomenti che costituiscono il cuore del componimento. L'autore descrive il percorso storico del popolo americano caratterizzato dallo sviluppo economico, dalla civilizzazione, dall'incremento demografico e dichiara che esso è destinato a primeggiare sulle nazioni del vecchio continente.

La vena poetica di Pitaro non si affievolisce negli ultimi anni di vita. Se nell'inno a George Washington il medico di Borgia aveva conciliato poesia e politica, nelle successive opere letterarie fondeva invece poesia e medicina cercando comunque di veicolare messaggi politici nella scelta dei destinatari. Nel primo componimento delle *Poesie elegiache – La lampada tetragona offerta all'ombra del generale Foy* – Pitaro rendeva omaggio a Maximilien-Sébastien Foy generale del Primo Impero e poi deputato liberale durante la Restaurazione (Caron 2014). L'autore riportava in rime il momento del trapasso soffermandosi sugli aspetti medici. Negli altri canti invece si rivolgeva a personaggi conosciuti frequentando i salotti parigini. Nelle *Poesie elegiache* comunque lo scienziato calabrese preferì una poesia solenne finalizzata a elogiare i destinatari e che non lasciasse spazio a considerazioni soggettive come accadde invece nell'inno a George Washington.

La poesia fu l'ultima occupazione di Pitaro prima di morire. Colpito da un attacco apoplettico si spense nella dimora parigina il 28 luglio 1832.

Nel percorso iniziale e nel passaggio da Borgia a Napoli e poi in Francia, la vicenda di Pitaro è assimilabile a quelle precedentemente analizzate. Il fiore della gioventù universitaria della Napoli di fine Settecento era costituito da allievi provenienti dalle province del Regno. E furono essi tra l'altro i protagonisti degli eventi che condussero alla Rivoluzione napoletana. L'arrivo in Francia, l'accoglienza iniziale e le difficoltà del periodo napoleonico accomunavano poi il destino di Pitaro a quello degli altri compatrioti. Come Attumonelli o Adamucci, Pitaro fu un medico di alto profilo apprezzato negli ambienti parigini, anche se con le sue pubblicazioni non riuscì a incidere nei grandi dibattiti scientifici sette-ottocenteschi. I severi giudizi pronunciati dai membri dell'Académie des sciences, soprattutto relativamente al trattato sul tarantismo, furono in questo senso determinanti.

Aspetto non trascurabile dell'esperienza del medico di Borgia in Francia fu il conseguimento della naturalizzazione. Il distacco dalla terra d'origine dopo il 1799, le frequenti invettive contro i Borbone, espresse nei componimenti poetici, e il sentimento di avversità con cui lo scienziato ricordava il Regno di Napoli e l'ambiente intellettuale furono le ragioni fondamentali che lo spinsero verso questa decisione. Napoli lo aveva espulso, Parigi accolto. Bisognava sancire giuridicamente questo passaggio.

Non meno importante fu la vena poetica dello scienziato calabrese. Soprattutto in anni cruciali come quelli dei moti insurrezionali ottocenteschi, la poesia diventò un mezzo fondamentale al quale affidare il proprio orientamento politico. I versi cantati nell'*Ombra di Washington* e nelle *Poesie elegiache* restituiscono l'immagine di uno scienziato che indirettamente voleva prendere parte ai dibattiti che animavano la comunità liberale napoletana in Francia.

L'impegno politico accompagnato all'attività scientifica caratterizza anche la storia e la permanenza in Francia di un altro medico napoletano, Giulio Rucco, esule in Francia dopo la fine del Decennio francese a Napoli.

Rucco, nativo di Trepuzzi nell'odierna provincia di Lecce, era stato a partire dal 1813 professore di anatomia e di fisiologia comparata all'università di Napoli. Due anni dopo la situazione politica del Regno cambiò e Gioacchino Murat, dopo aver cercato di riconquistare il trono sbarcando a Pizzo Calabro, fu processato e ucciso. Rucco, che era stato medico di fiducia del sovrano francese e della sua famiglia, fu costretto a lasciare Napoli e riparare all'estero. Fuggì negli Stati Uniti d'America (Bruyère-Ostells 2009). Nel 1817 si stabilì a Baltimora dove divenne un medico apprezzato e cercò di ottenere la naturalizzazione americana<sup>18</sup>. Il soggiorno statunitense durò cinque anni. Rucco accenna a quell'esperienza in una lettera indirizzata a un esule napoletano a Parigi, Francesco Saverio Salfi (Froio 1997).

In quegli anni Rucco fu socio corrispondente, nella sezione di medicina, della Accademia delle scienze di Philadelphia e a cura di questa istituzione pubblicò un'opera sull'anatomia e la fisiologia comparata (Rucco 1818; Phillips, Phillips 1967). A partire dal 1822 lasciò Baltimora e si stabilì a Londra (Froio 1997, 214). I contatti con Francesco Saverio Salfi, la fuga in America e il passaggio poi a Londra sono i primi indizi di una simpatia di Rucco nei confronti della comunità dei liberali napoletani. Simpatia che si trasformò in aperto sostegno e in collaborazione nel corso degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento.

Da Londra il medico murattiano si recò a Parigi, non potendo ritornare a Napoli a causa dei legami intrattenuti con i sovrani francesi durante il Decennio. Tuttavia, proprio perché associato al periodo napoleonico, Rucco fu accolto con sospetto dai funzionari del re Carlo X.

Esauritasi la prima ondata rivoluzionaria con i moti del 1820-21, i governi restaurati rinforzarono il livello di sorveglianza sugli individui stranieri. Un rapporto di amicizia con un personaggio già noto alla polizia o il prendere in affitto un appartamento di proprietà di un sospettato metteva in azione il meccanismo di controllo. Meccanismo attivato pure nei riguardi di Rucco. I contatti che egli aveva con altri compatrioti, alcuni dei quali già sotto sorveglianza, giustificarono l'adozione di una pratica di vigilanza volta al controllo preventivo dei movimenti e al pedinamento.

Il 3 ottobre 1825 il prefetto di Polizia di Parigi informava il ministro dell'Interno che il medico pugliese era tenuto sotto controllo sin dall'arrivo da Londra e comunicava che lo scienziato aveva fissato la residenza nella capitale per esercitare la medicina<sup>19</sup>. Il controllo era giustificato dai legami con alcuni napoletani come un tale Casachi. E una lettera dell'ambasciatore del Regno di Napoli a Londra – il principe Castelcicala – fornì alcune

informazioni al ministro degli Esteri francese che contribuirono a rinforzare la sorveglianza su Rucco. Egli godeva di una cattiva reputazione in patria poiché legato a Guglielmo Pepe e Michele Carrascosa e in quanto amico «des révolutionnaires de toutes les nations» (Delpu 2015)<sup>20</sup>. Le preoccupazioni su Rucco sembravano non infondate dal momento che era il medico napoletano a tenere al corrente la comunità liberale napoletana degli spostamenti di Achille Murat. Fu lo scienziato di Trepuzzi, che manteneva ancora contatti con gli esuli a Londra, a fornire a Salfi l'indirizzo londinese del figlio primogenito dell'ex sovrano di Napoli.

Nonostante le non rassicuranti informazioni che giungevano da Napoli sul suo conto, Rucco, durante il soggiorno parigino, non si rese protagonista di alcun gesto eclatante dal punto di vista politico. I mesi di indagini e di ricerche non avevano prodotto alcun risultato.

Eppure, i sospetti politici su Rucco ebbero inizialmente conseguenze negative. Nel marzo 1836 egli aveva presentato al ministro dell'Istruzione pubblica la domanda per esercitare la medicina in Francia. La richiesta fu tuttavia respinta<sup>21</sup>. Lo scienziato si rivolse direttamente al sovrano Luigi Filippo I sostenendo che la candidatura fosse stata ingiustamente rifiutata. Alla domanda erano state allegate alcune *Lettere critiche e opinioni di celebri medici concernenti alcune opere del Dottore Giulio Rucco*, spedite al medico pugliese in diverse occasioni, che avrebbero dovuto ulteriormente supportare la candidatura.

La decisione di Rucco di appellarsi direttamente al sovrano per chiedere l'autorizzazione a esercitare la professione si rivelò decisiva. Il decreto reale del 2 aprile 1845 emanato dal re Luigi Filippo autorizzò Rucco ad esercitare la medicina in Francia<sup>22</sup>. Con questo riconoscimento giuridico i sospetti nei confronti del medico pugliese si assopirono. Certamente inconfutabili erano stati i rapporti con gli esuli napoletani a Parigi e l'adesione al progetto murattista. Tuttavia, la polizia francese non era riuscita in diversi anni a dimostrarlo concretamente. Rucco, forte della posizione raggiunta, poteva ora, a partire dal 1848, dedicarsi con maggiore libertà agli studi di medicina.

Il 1848 scosse politicamente l'Europa, ma fu pure l'anno in cui una grave epidemia di colera falciò buona parte della popolazione europea. E non fu una semplice coincidenza, dal momento che colera e rivolta sociale si accompagnarono spesso nel corso del XIX secolo. La periodicità della malattia rese cosciente l'opinione pubblica europea della stretta relazione tra l'epidemia e la precaria condizione delle fasce deboli della popolazione, tra il ruolo dello Stato e quello dei medici. I governi del vecchio continente adottarono misure di prevenzione, come la chiusura delle frontiere e la quarantena ai porti di accesso alle città, al fine di rassicurare le persone mediante una protezione efficace. Tuttavia, i provvedimenti, lungi dal debellare la malattia, provocarono ulteriori danni. La quarantena, ad esempio, comportò un notevole aumento delle spese di spedizioni a causa dell'immobilizzazione delle navi e del personale, dell'isolamento dei passeggeri e dell'impossibilità di trasportare derrate deteriorabili. Le misure anticolera furono quindi applicate per tranquillizzare la popolazione e non tanto per arginare la diffusione della malattia (Hardy 1993).

A un anno dallo scoppio del colera, Rucco pubblicò una memoria sul trattamento dell'epidemia (Rucco 1849). Nelle considerazioni preliminari l'autore affermava che la medicina fosse riuscita a trovare il giusto rimedio, l'elleboro bianco. Sin dalle prime battute, l'autore assegnava all'omeopatia un posto di prim'ordine nella prassi terapeutica anticolera. Al tempo stesso riconosceva che l'efficienza del *veratrum album* era comunque subordinata all'influenza di cause secondarie che egli suddivideva in interne ed esterne. Riguardo al secondo gruppo, il medico di Trepuzzi attribuiva grande importanza ai miasmi. Altra causa che aumentava la pericolosità del colera era il ricorso ad alimenti di difficile digestione che provocavano disturbi al corretto funzionamento dello stomaco e dell'intestino. Ma l'agente esterno che comportava danni particolarmente gravi era individuato da Rucco nell'abuso di sostanze alcoliche.

L'elleboro bianco, i cui effetti positivi avevano tra l'altro aiutato a debellare il colera che aveva colpito Marsiglia nel 1837, era considerato il rimedio terapeutico più efficace. E nel secondo articolo del saggio Rucco illustrava le modalità e i tempi di assunzione dell'erba medicinale. In sintonia con il pensiero omeopatico espresso da Samuel Hahnemann, fondatore della medicina omeopatica, il medico pugliese sosteneva che l'elleboro bianco dovesse essere assunto ogni tre giorni a piccole dosi sotto forma di pillola. Suggeriva inoltre l'adozione di un regime alimentare a base di cibi leggeri e non caldi.

Allineandosi alla dottrina Hahnemann, nel *Mémoire* sul colera, Rucco proponeva il principio cardine della medicina omeopatica: somministrare le sostanze che avrebbero provocato artificialmente un disturbo analogo a quello che si voleva curare (Rucco 1855). L'omeopatia era considerata dallo scienziato pugliese come il sistema terapeutico per eccellenza in netto contrasto con la tradizione galenica che impiegava rimedi di segno opposto alla malattia che si intendeva curare secondo l'idea dei *contraria contrariis*. Oltre all'idea del "curare il simile con il simile", Rucco condivideva con Hahnemann il concetto di "potenziamento": i farmaci presentavano un'azione di tipo dinamico e non fisico-chimica per cui l'estrema diluizione ne incrementava l'effetto sul corpo umano. Secondo tale teoria, la diluizione in acqua e la triturazione con polvere di lattosio facevano sì che le sostanze comunicassero i propri poteri al solvente aumentandone così l'efficacia. Questa idea di Rucco si allineava alla visione vitalistica della malattia che era interpretata come un'alterazione della forza vitale. La guarigione avveniva con l'eliminazione dei sintomi attraverso il trattamento omeopatico dinamico più appropriato.

Dopo il *Mémoire* sul colera, Rucco riprese a Parigi una ricerca iniziata e pubblicata durante il soggiorno londinese nel 1827 sulle tecniche diagnostiche (Rucco 1828). Le trasformazioni che interessarono la medicina nel corso del XIX secolo produssero importanti trasformazioni in questo settore. Fino al Settecento il medico interpretava la malattia sulla base del colloquio con il paziente che forniva un resoconto personale, dunque inevitabilmente soggettivo, dei disturbi sofferti. L'introduzione di nuove tecniche diagnostiche e l'approccio diretto del medico al corpo del paziente conferirono alla medicina una precisione maggiore nell'analisi delle malattie (Davis 1981; Bud, Warner 1998).

Nel corso dell'Ottocento la valutazione clinica divenne un processo teso a localizzare l'origine dei sintomi manifestati dal paziente. Una delle prime tecniche ad imporsi fu l'auscultazione mediante percussione, l'ascolto dei suoni provenienti dall'interno del corpo, già conosciuta nel Settecento grazie al viennese Leopold Auenbrugger. Jean-Nicolas Corvisart impiegò la percussione negli studi sulle malattie cardiopolmonari, mentre uno dei suoi allievi, René-Théophile-Hyacinthe Laënnec migliorò la tecnica introducendo lo stetoscopio.

Nel trattato sulla sfigmica Rucco attribuiva alla misurazione delle pulsazioni del polso un peso rilevante nell'interpretazione delle malattie, una tecnica che conobbe un importante sviluppo con l'introduzione dello sfigmografo negli anni Trenta dell'Ottocento. Le pulsazioni regolari erano state considerate sin dall'antichità indice di benessere e il controllo del polso costituiva un aspetto essenziale dell'arte e dell'abilità del medico. A partire dalla prima metà dell'Ottocento comparvero i primi strumenti che permettevano di misurare, di registrare e di interpretare diverse caratteristiche delle pulsazioni, fra le quali il ritmo, la frequenza, l'ampiezza e la regolarità. Prima dell'impiego dello sfigmografo a opera del medico francese Jules Hérisson, i tentativi di misurare la pressione sanguigna arteriosa richiedevano l'inserimento di un tubo all'interno dell'arteria.

Nel trattato sul polso Giulio Rucco considerava queste nuove tecniche non efficaci, riconoscendo come valida soltanto la misurazione manuale delle pulsazioni. Il medico pugliese non fu l'unico ad accogliere con sospetto gli strumenti di indagine medica. Quest'ultimi erano accusati di sminuire la professione e di ridurre l'attività svolta al capezzale del paziente a una scienza o a un mero commercio a cui chiunque fosse stato in possesso di un'adeguata formazione tecnica avrebbe potuto dedicarsi. Nella critica di Rucco non entrava in gioco soltanto l'opposizione alle nuove tecniche diagnostiche. Lo scontro si consumava anche sul piano culturale. Per lo scienziato pugliese essere medico significava avere una formazione intellettuale solida, possedere una visione ampia della medicina fondata sulla saggezza e l'esperienza acquisite nel corso di una lunga carriera. Gli strumenti che producevano risultati oggettivi come lo sfigmografo non furono inizialmente accettati in quanto rappresentavano una sfida diretta alla capacità del medico di misurare il polso manualmente. La resistenza alle nuove tecniche diagnostiche si spiegava inoltre con la scarsa maneggevolezza, la fragilità e l'inaffidabilità dei primi strumenti.

Negli ultimi anni di vita Rucco consacrò l'attività di ricerca alla stesura di una storia della medicina limitata cronologicamente al Settecento e all'Ottocento (Rucco 1846). L'opera è suddivisa in ventotto capitoli ognuno dei quali dedicato a un autore o a una specifica branca medica. Le parti più dense di particolari sono quelle relative alla dottrina di John Brown, alla fisiologia di Broussais, alla medicina italiana con particolare atten-

zione all'opera di Giovanni Rasori e alla diffusione del brownismo in Italia. Non mancano i capitoli dedicati a Samuel Hahnemann e all'affermazione della medicina omeopatica e ai positivi risvolti che questa introduzione aveva comportato nella prassi terapeutica. Se il trattato nel complesso si presenta sotto forma di descrizione dettagliata che lascia poco spazio alle riflessioni dell'autore, l'introduzione suscita invece particolare interesse. In essa Rucco professa l'ideale di una medicina che non sia divisa da interpretazioni diverse a seconda della nazione o dello scienziato che le ha proposte. Se una teoria medica era frutto del rigore scientifico e dell'esperienza doveva essere considerata valida indipendentemente dal tempo in cui era stata avanzata e dal luogo in cui era stata discussa.

Il futuro che egli auspicava era caratterizzato dall'uniformità, dalla comunione d'intenti tra i medici e dall'adozione di trattamenti terapeutici che non fossero opposti tra loro. Nell'idea di medicina razionale che egli sosteneva nell'introduzione si coglie lo slancio positivistico dell'opera e del pensiero del medico pugliese negli ultimi anni di vita. Con l'affermarsi del pensiero positivistico la medicina ottenne il pieno riconoscimento come scienza, potenziando la fiducia nella ricerca e allontanando progressivamente dalla disciplina la riflessione filosofica. In questo processo fu fondamentale l'affermazione del laboratorio e dell'osservazione diretta. Valutare il decorso della malattia e gli effetti della terapia significava osservare, raccogliere dati oggettivi, registrare le fasi successive dell'affezione. La malattia era considerata come una deviazione momentanea da un percorso corretto che doveva essere ripristinato recuperando le condizioni antecedenti allo stato di infermità (Rucco 1846, XIV).

La vicenda di Giulio Rucco sotto il profilo scientifico e politico presenta elementi differenti rispetto all'esperienza dei medici compatrioti che si stabilirono in Francia all'indomani della Rivoluzione napoletana o del Decennio francese. Rucco raggiunse Parigi dopo la fine del regno di Gioacchino Murat e il conseguente esilio, prima in America poi a Londra e infine a Parigi, si collocava in un contesto politico diverso rispetto alla fine del Settecento. Il medico di Trepuzzi infatti si inserì e partecipò al dibattito interno alla comunità dei liberali napoletani in un momento in cui la discussione verteva sulle sorti politiche della Penisola italiana. Rucco sfruttò lo *status* di intellettuale e di medico per potersi muovere con maggiore libertà sul territorio europeo, soprattutto francese, e proporsi come anello di congiunzione tra i vari gruppi di esuli dislocati in Paesi diversi.

Oltre all'aspetto politico, è necessario altresì riflettere su quello scientifico. La produzione medica dello scienziato pugliese seguì la trasformazione della disciplina e l'affermarsi di nuove branche, anche se persistevano elementi del passato come la dottrina miasmatica. La nascita dell'omeopatia e il sostegno all'idea di una medicina razionale che escludesse la riflessione filosofica, caratteristiche che connotavano l'impegno scientifico di Rucco, erano il segno tangibile del cambiamento che interessò la medicina nel corso dell'Ottocento. Sullo sfondo agiva il pensiero rivolto a Napoli e alla terra d'origine che erano ricordati come luoghi dalle grandi possibilità che non riuscirono però a concretarsi a causa del regime tirannico dei Borbone. All'opposto rispetto al Mezzogiorno erano invece Parigi e la Francia «*hospitalière*»<sup>23</sup>.

## 5. Conclusione

Il confronto tra il Regno di Napoli e la realtà scientifica francese, alimentato dalla circolazione dei medici esuli meridionali, ebbe un ruolo di prim'ordine nel tentativo di riformare, o di creare *ex novo* le istituzioni scientifiche del Mezzogiorno.

Il Regno di Napoli disponeva, soprattutto in determinati ambiti disciplinari come la medicina, di personalità dall'indubbio valore capaci di sostenere i progetti di ristrutturazione tecnico-scientifica e di diventare promotori del cambiamento. E il confronto con la Francia li rese ulteriormente coscienti del loro ruolo fondamentale.

Analizzando gli effetti dell'esilio politico nei territori d'oltralpe e dei rapporti scientifici tra regno meridionale e la Francia è emerso il divario, non trascurabile, tra la presenza a Napoli di uomini di scienza di alto profilo, la cui preparazione fu consolidata attraverso il confronto con gli omologhi francesi, e l'inerzia delle istituzioni scientifiche del Mezzogiorno. Se da una parte Napoli fu a partire dal XVIII secolo uno dei centri più

importanti della Penisola italiana sotto il profilo culturale, essa fu dall'altra parte costantemente attraversata da un forte sentimento di discontinuità che non permise l'attuazione dei progetti e delle proposte, in alcuni casi assolutamente innovativi, veicolati dai medici napoletani.

Seguendo i percorsi individuali degli uomini che da Napoli furono obbligati a partire alla volta della Francia, valutando poi le conseguenze di quella esperienza sul contesto di partenza e sull'evoluzione delle carriere dei medici meridionali, si è colto uno dei tratti della cultura e della politica del Mezzogiorno: l'incapacità, o l'impossibilità da parte dello Stato di rendere stabili e quindi istituzionali attraverso la scuola, l'università, i gabinetti scientifici, i risultati e le indicazioni che gli scienziati intendevano trasferire. È a questa imperizia che può essere attribuita la difficoltà del Mezzogiorno rispetto alle altre regioni della Penisola ad avviare una profonda e duratura riforma dei saperi e delle istituzioni a essi collegate. Tale difficoltà comunque non si trasformò per il Meridione in estraneità o in ignoranza di quanto si dibatteva e si costruiva nelle accademie e università francesi e in generale europee. A supportare questa considerazione interviene il giudizio positivo che in tanti casi i medici stranieri espressero sulla preparazione e le competenze dei colleghi napoletani che soggiornarono a Parigi.

La chiusura che connotò il governo napoletano soprattutto all'indomani della Rivoluzione del Novantanove fu la ragione principale che indusse alcuni *savants* meridionali a scegliere la Francia come nuova patria. Le vicende degli uomini che scelsero di non fare rientro a Napoli aprono a future piste di ricerca finalizzate a valutare le ricadute che la loro attività, nonché le loro cognizioni ebbero su un contesto di alto profilo come quello transalpino. Esse potrebbero dimostrare che il rapporto tra Regno di Napoli e Francia non funzionò in senso strettamente univoco. Le esperienze degli scienziati napoletani che diventarono professori di alto profilo nelle università d'oltralpe, come Michele Attumonelli, Antonio Pitaro e Giulio Rucco, potrebbe provare che fu il Mezzogiorno in alcuni casi a esportare conoscenze e competenze al di fuori del regno.

Dopo la Rivoluzione napoletana si concluse il breve periodo sereno nei rapporti tra monarchia e scienziati. La parte più istruita e attiva del Paese guardava alla Francia come modello di riferimento da attuare nel regno, mentre il re e gran parte dell'ambiente accademico lo vedevano come potente minaccia all'ordine costituito. Essi mantennero un atteggiamento di intransigente chiusura. In questo modo la frattura tra il sovrano e gli ambienti più all'avanguardia divenne insanabile. La repressione borbonica che seguì al Novantanove, nonché la Restaurazione dopo la fine del Decennio francese portarono alla decapitazione di quegli uomini che avrebbero potuto essere gli attori di un profondo processo di trasformazione che avrebbe potuto proiettare ancora di più il Mezzogiorno in Europa.

## Note

- 1 Archives Nationales de France (d'ora in avanti ANF), *Police sanitaire*, fs. F/8/149.
- 2 L'opera è stata tradotta in italiano nel 1808 da Prospero Postiglione. Si veda Prospero Postiglione, *Delle acque minerali di Napoli, de' bagni a vapori. Opera del Dottor Michele Attumonelli, traduzione dal francese con note del dottor Prospero Postiglione* (Napoli, Gaetano Raimondi, 1808). Si adotterà l'edizione napoletana come testo di riferimento.
- 3 ANF, *Police sanitaire*, fs. F/8/149.
- 4 ANF, *Police générale*, fs. F/7/6894, dossier 6634.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNa), *Ministero degli affari interni*, II Appendice, fs. 1584 f. lo 3.
- 7 Archives Départementales du Rhône, Lyon (d'ora in avanti ADR), *Passeports voyageurs et étrangers. Passeports visas (an 7-an 13)*, fs. 2 I-102.
- 8 ASNa, *Ministero degli affari interni*, II Appendice, fs. 1584 f. lo 3.
- 9 ANF, *Police générale*, fs. F/7/7802, dossier 26. Alcuni documenti relativi alla vicenda Petrilli sono in ADR, *Police administrative. Étrangers réfugiés : napolitains et cisalpins (an 7-8)*, fs. 1 L-457.
- 10 ANF, *Police générale*, fs. F/7/7802, dossier 26.
- 11 ANF, *Police générale*, fs. F/7/7802, dossier 26.
- 12 ASNa, *Ministero degli affari interni*, II Appendice, fs. 1584 f. lo 3.
- 13 Archives municipales de Lyon (d'ora in avanti AML), *Indigents. Secours et fêtes de bienfaisances (1786-1902)*, fs. 744 WP 80; AML, *Passeports voyageurs et étrangers. Police des étrangers. Carte de séjour an 8-an 9 (1799-1801)*, fs. 2 I 154/155; Società Napoletana di Storia Patria (d'ora in avanti SNSP), *Lista de' patriotti napoletani dimoranti in Lione*, fs. XXVI A 8, pp. 197-198.

- 14 Bibliothèque Nationale de France (d'ora in avanti BNF), *Manuscrits, Archives des loges issues de la collection de Jean Baylot*, fs. FM2 (88).
- 15 *Procès verbaux des séances de l'Académie des sciences* (Hendaye, Imprimerie de l'Observatoire d'Abbadie, 1910), IV (1808-1811), pp. 323-329.
- 16 ANF, *Demande de naturalisation Antoine Pitaro*, fs. BB/11/117/1, dossier 4199 B3, 28 settembre 1816. Il 9 gennaio 1816 Pitaro richiede la Legione d'onore che ottiene il 9 febbraio 1817. ANF, *Pitaro Antoine demande la Légion d'honneur*, fs. O/3/384, dossier 43.
- 17 ANF, *Police générale*, fs. F/7/6894.
- 18 National Archives and Records Administration (d'ora in avanti NARA), *Naturalization petitions for the Eastern District of Pennsylvania 1795-1930, Immigrant full name Julius Rucco*, fs. M1522.
- 19 ANF, *Police générale*, fs. F/7/6974.
- 20 *Ibidem*.
- 21 ANF, *Instruction publique, Dossier Rucco*, fs. F/17/4521.
- 22 *Ibidem*.
- 23 ANF, *Instruction publique, Dossier Rucco*, fs. F/17/4521.

## Riferimenti bibliografici

### **Adamucci A.**

1808 *Système mécanique des fonctions nerveuses*, Paris, Léopold Collin.

### **Andria N.**

1804 *Osservazioni generali sulla teoria della vita che possono servir di appendice alle lezioni di fisiologia dettate nella Regia Università de' Studi*, Napoli, Vincenzo Manfredi.

### **Antoine F., Jessenne J.-P., Jourdan A., Leuwers H.**

2014 *L'Empire napoléonien. Une expérience européenne ?*, Paris, Armand Colin.

### **Aprile S.**

2010 *Le siècle des exilés. Bannis et proscrits de 1789 à la Commune*, Paris, CNRS.

### **Attumonelli M.**

1802 *Mémoire sur l'opium*, Paris, Panckoucke.

1804 *Mémoire sur les eaux minérales de Naples et sur les bains de vapeurs*, Paris, de l'Imprimerie de la Société de médecine.

### **Bistarelli A.**

2012 *Gli esuli del Risorgimento*, Bologna, il Mulino.

### **Bossi M., Hoffman A., Rosset F. (cur.)**

2006 *Il gruppo di Coppet e il viaggio. Liberalismo e conoscenza dell'Europa tra Sette e Ottocento*, Firenze, L. Olschki.

### **Bruyère-Ostells W.**

2009 *La Grande Armée de la liberté*, Paris, Tallandier.

### **Bud R., Warner D.J.**

1998 *Instruments of Science. An Historical Encyclopedia*, New York, Garland.

### **Bynum W.F.**

1994 *Science and the Practice of Medicine in the Nineteenth Century*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

### **Caron J.-C.**

2014 *Les deux vies du général Foy (1775-1825). Guerrier et législateur*, Seyssel, Champ-Vallon.

### **Caron J.-C., Louis J.-P. (cur.)**

2015 *Rien appris, rien oublié ? Les Restaurations dans l'Europe post-révolutionnaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

### **Cerutti S.**

2011 *Étrangers*, Paris, EHESS.

**Conte P.**

2024 *Da esuli a francesi. Gli italiani in Francia durante l'età napoleonica (e oltre)*, Bologna, il Mulino.

**Davis A.**

1981 *Medicine and its Technology. An Introduction to the History of Medical Instrumentation*, Westport-London, Greenwood.

**Delpu P.-M.**

2015 *De l'État muratien à l'État bourbon : la transition de l'appareil étatique napolitain sous la Restauration (1815-1830)*, in Caron J.-C., Luis J.-Ph., *Rien appris, rien oublié ? Les Restaurations dans l'Europe post-napoléonienne (1814-1830)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

**de Renzi S.**

1848 *Storia della medicina in Italia*, Napoli, Filiatre-Sebezio.

**Diaz D.**

2014 *Un asile pour tous les peuples ? Exilés, réfugiés et proscrits politiques en France 1813-1852*, Paris, Armand Colin.

**Di Mitri G.**

2006 *Storia biomedica del tarantismo nel XVIII secolo*, Firenze, L. Olschki.

**Eichberg S.**

2009 *Constituting the Human via the Animal in Eighteenth-century Experimental Neurophysiology: Albrecht von Haller's Sensibility Trials*, in «Medizinhistorisches Journal», 44.

**Froio R.**

1997 *Salfi tra Napoli e Parigi*, Napoli, Macchiaroli.

**Grenier L.**

1984 *Villes d'eaux en France*, Paris, Institut français d'architecture.

**Hardy A.**

1993 *Cholera. Quarantine and the English Preventive System, 1850-1895*, in «Medical History», 37(3).

**Isabella M.**

2009 *Risorgimento in Exile. Italian emigrés and the Liberal International in the Post-Napoleonic Era*, Oxford-New York, Oxford University Press.

**Lignereux A.**

2012 *L'Empire des Français, 1799-1815*, Paris, Seuil.

**Maehle A.H.**

1999 *Drugs on Trial. Experimental Pharmacology and Therapeutic Innovation in the Eighteenth Century*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

**Paul N.**

1806 *Les eaux minérales des citoyens Nicolas Paul et comp. à Lyon*, in *Journal général de médecine, de chirurgie et de pharmacie*, Paris, Croullebois-Barrois-Clament.

**Penez J.**

2004 *Histoire du thermalisme en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Économica.

**Phillips T.V., Phillips M.**

1967 *Guide to the Microfilm Publication of the Minutes and Correspondence of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia*, Philadelphia, Academy of natural sciences.

**Pitaro A.**

1805a *Parallèle physico-chimique entre le calorique, la lumière, l'électricité, le magnétisme, le galvanisme animal et le galvanisme métallique*, Paris, Giguët et Michaud.

- 1805b *Considérations et expériences sur la tarentule de la Pouille, et sur les accidents causés par la piqûre de cet insecte*, Paris, Giguet et Michaud.
- 1818 *La science de la sétifère ou l'art de produire la soie*, Paris, Roret.
- 1831 *L'ombra di Washington*, Parigi, Dezauche.

**Rao A.M.**

- 1992 *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Napoli, Guida.

**Rucco G.**

- 1818 *A Dissertation on the General Principles of Anatomy and Comparative Physiology*, Philadelphia, Hurstel.
- 1828 *Introduction to the Science of the Pulse Applied to the Practice of Medicine*, Paris, J.-B. Baillière.
- 1846 *L'esprit de la médecine ancienne et nouvelle comparées*, Paris, J.-B. Baillière.
- 1849 *Mémoire sur le traitement du vrai choléra-morbus à l'usage des médecins et des gens du monde*, Paris, J.-B. Baillière.
- 1855 *Médecine de la nature protectrice de la vie humaine*, Paris, J.-B. Baillière.

**Segala M.**

- 2001 *Électricité animale, magnétisme animal, galvanisme universel : à la recherche de l'identité entre homme et la nature*, in «Revue d'histoire des sciences», 54, 1.



## I SONZOGNO E IL CASO DE «L'EMPORIO PITTORESCO»: L'AFFERMAZIONE DI UNA GRANDE CASA EDITRICE NAZIONALE

### *The Sonzogno and the Case of «L'Emporio Pittoreesco»: the Rise of a Great National Publishing House*

Giuditta Bresciani

DOI: 10.36158/sef6061b

#### Abstract

Questo articolo si propone di esaminare in dettaglio uno dei periodici illustrati di varietà prodotti dalla casa editrice Sonzogno: «L'Emporio Pittoreesco». La scelta di esaminare questo specifico periodico, e in particolare la storia della sua casa editrice, è motivata dalla mancanza di studi approfonditi sulle testate degli stessi Sonzogno al di fuori della più nota, «Il Secolo». Lo studio di questo periodico mira a conferire il giusto riconoscimento a una delle case editrici che, soprattutto nel periodo successivo all'unità d'Italia, ha rivestito un ruolo cruciale nella trasformazione e nell'evoluzione della stampa italiana. L'analisi che segue si concentra principalmente su due tematiche. La prima riguarda l'arte e la sua rappresentazione all'interno della rivista nel periodo che va dal 1864 al 1889. La seconda invece si concentra sull'analisi dell'influenza della rivista nell'ambito post-unitario, con particolare attenzione al suo contributo nella formazione di un senso di identità nazionale tra i suoi lettori.

*This article aims to provide a detailed examination of one of the illustrated variety periodicals produced by the Sonzogno publishing house: «L'Emporio Pittoreesco». The decision to focus on this specific periodical, and particularly on the history of its publisher, is driven by the lack of comprehensive studies on Sonzogno's periodicals aside from the more prominent «Il Secolo». This analysis seeks to acknowledge the significant role played by Sonzogno, especially in the period following Italy's unification, in the transformation and development of Italian print media. For the study of «L'Emporio Pittoreesco», direct consultation of the primary source was essential, facilitated by the digitization of the periodical by the Lombardy region. The following analysis centers on two main themes: the first addresses the representation of art within the magazine from 1864 to 1889; the second examines the magazine's influence in the post-unification era, with particular focus on its role in cultivating a sense of national identity among its readers.*

**Keywords:** periodico di varietà, Sonzogno, editoria, Milano, Italia unita, nazionalismo, popolare, arte illustrazione. *Periodical, Sonzogno, publishing, Milan, Italian unification, nationalism, popular, art, illustration.*

**Giuditta Bresciani**, laureata nel 2024 presso l'Università di Bologna, nel campus di Ravenna, con una laurea magistrale in beni archeologici, artistici e del paesaggio: storia tutela e valorizzazione. La sua tesi, elaborata nell'ambito del corso di storia della comunicazione nell'Italia moderna e contemporanea, analizza il periodico di varietà «Emporio Pittoreesco» pubblicato dalla casa editrice Sonzogno.

*Giuditta Bresciani graduated in 2024 from the University of Bologna, at the Ravenna campus, with a master's degree in archaeological, history, preservation and enhancement of artistic and archaeological heritage and landscape. Her thesis, developed within the course of history of communication in modern and contemporary Italy, analyzes the variety magazine «Emporio Pittoresco» published by the Sonzogno publishing house.*

Il periodo successivo alla proclamazione del Regno d'Italia è caratterizzato da una serie di sfide complesse, che riguarda tutti i settori della vita nazionale: il nuovo Stato ha un'economia che si basa principalmente sull'agricoltura e risulta significativamente arretrato dal punto di vista industriale rispetto alle realtà inglesi e francesi, con un quadro sociale e territoriale, come è noto, estremamente frammentato. I conflitti politici tra gruppi della classe dirigente liberale si riflettono ampiamente sulla stampa, che diventa lo strumento principale della lotta politica e contribuisce a delineare le varie tendenze e correnti all'interno dei due principali schieramenti, la Sinistra e la Destra Storica (Murialdi 2006).

Nonostante le numerose difficoltà, durante il trentennio postunitario si verifica una graduale ma significativa trasformazione del panorama giornalistico. In precedenza frammentata e limitata, la stampa si trasforma in un incisivo strumento di diffusione dell'informazione e di valori nazionalizzanti. Un importante passo avanti per la diffusione della stampa avviene dopo il 1861: l'Editto emanato da Carlo Alberto il 26 marzo 1848, nel Regno di Sardegna, viene esteso a tutto il territorio italiano, riconoscendo a ciascun cittadino il diritto alla libera espressione, abolendo la censura preventiva e l'imposta di bollo sulla carta da stampa (Castronovo 1991). Si creano i presupposti per una più ampia diffusione della carta stampata nel Paese.

Una sfida di notevole rilevanza per la stampa italiana riguarda la lotta contro l'alto tasso di analfabetismo, particolarmente nel Mezzogiorno, dove la percentuale di individui che non sapeva né leggere né scrivere raggiungeva livelli molto alti. Questo fattore limitava il pubblico dei lettori all'élite del Paese, rendendo difficile l'espansione dell'opinione pubblica, ancora limitata in tutta Italia. Nei primi anni dopo l'unificazione, infatti, la diffusione dei giornali era bassa, con una media di un giornale ogni 24.075 abitanti nel 1873. Tuttavia, la legge Casati del 1859 e la legge Coppino del 1877, che rese obbligatoria l'istruzione elementare, contribuirono a ridurre gradualmente l'analfabetismo, aumentando così il numero di lettori nel Paese.

Tra le difficoltà che ostacolavano la formazione di una stampa nazionale non bisogna dimenticare la forte frammentazione del mercato dei lettori e la molteplicità di testate giornalistiche, che rispecchiavano i confini degli stati preunitari. Milano e Torino si contendevano la supremazia editoriale. Dopo il 1865, Milano si affermò come capitale editoriale grazie a una stampa dinamica e moderna che rappresentava gli interessi della borghesia imprenditoriale e delle classi popolari. Nonostante i limiti, nel trentennio successivo all'unificazione nacquero molte nuove testate, con la diffusione di molte testate giornalistiche presenti ancora oggi. Durante questo periodo di fermento editoriale, in particolare tra il 1865 e il 1876, furono fondati quotidiani come «Il Secolo», «Il Sole», e il «Corriere della Sera», oltre a vari periodici pubblicati da case editrici come Sonzogno e Treves (Bergamini 2006).

I Sonzogno, originari della Val Brembana, si stabilirono a Milano alla fine del XVIII secolo. Nella prima metà del XIX secolo operarono come librai, stampatori ed editori in corsia dei Servi, oggi corso Vittorio Emanuele II. La famiglia includeva Francesco, suo figlio Giambattista e i nipoti Francesco e Lorenzo (Nasi 1966). Dal 1861, con l'Unificazione italiana, l'azienda avviò una fase innovativa sotto la gestione di Edoardo, il terzo dei quattro figli di Lorenzo. Edoardo trasformò la casa Sonzogno in una robusta impresa industriale, sostenendo la piccola borghesia e la classe operaia, spesso con forme di attivismo politico. Puntando sulle pubblicazioni illustrate, strategia vincente nel mercato postunitario caratterizzato da un pubblico vasto e in gran parte analfabeta (Corradi, Valisa 2021), Sonzogno divenne l'editore italiano con la più vasta offerta di giornali illustrati in Italia, pubblicandone dieci in vari settori (Giordano 1983). Tra questi vi era «L'Emporio Pittoresco». All'inizio del Novecento, la casa editrice Sonzogno iniziò a mostrare i primi segni di crisi. La diversificazione eccessiva dei suoi interessi, unita alla scarsa partecipazione dell'editore, che viveva ormai a Parigi, ne minarono la solidità. Edoardo Sonzogno si allontanò gradualmente dall'attività imprenditoriale, cedendo prima il quotidiano «Il Secolo» e poi, uno dopo l'altro, i diversi settori dell'azienda. Morì nel marzo del 1920, quando si era già ritirato completamente dalla vita imprenditoriale (Tranfaglia, Vittoria 2007).

Nel 1943 un bombardamento distrusse l'archivio, gli impianti ed i macchinari della casa editrice. Tra il 1990 e il 1992 la Sonzogno, già entrata a far parte del gruppo editoriale Fabbri/Bompiani/Sonzogno/Etas, è stata acquisita dal gruppo RCS. Dall'inizio del 2010 è entrata nel gruppo Marsilio Editori, che ne ha rilevato marchio e catalogo (figura 1).

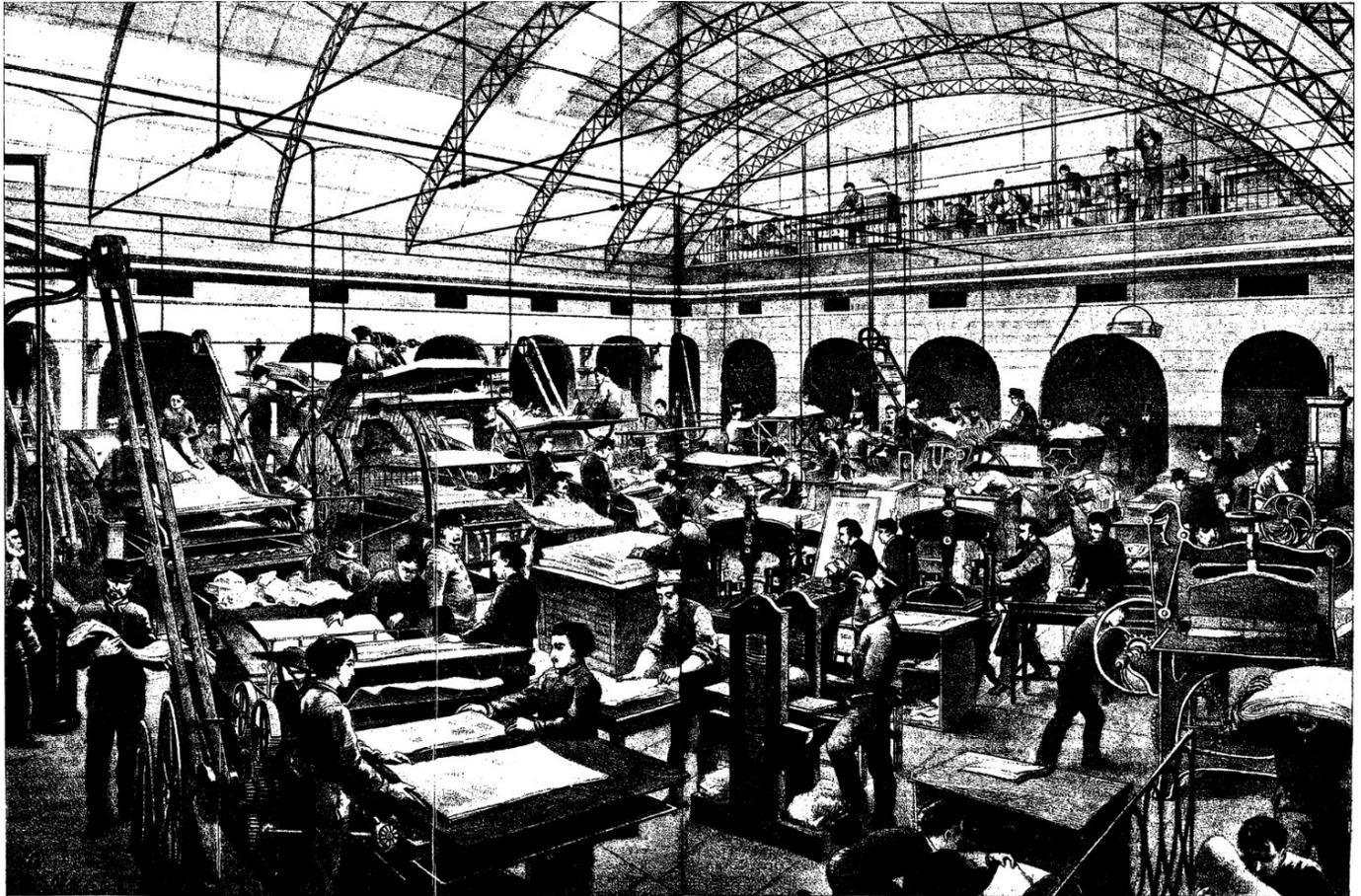


Figura 1. Veduta dell'interno del laboratorio tipografico dello stabilimento Sonzogno. «L'Emporio Pittoresco» 14-20 maggio 1871, n. 350, pp. 235.

## 1. «L'Emporio Pittoresco»

Prima di avviare l'analisi dell'«Emporio Pittoresco», è cruciale ripercorrere il contesto precedente la sua nascita. Il gennaio del 1864 segna l'inizio della distribuzione de «L'Illustrazione Universale», il primo periodico illustrato proposto dalla casa Sonzogno. Questa rivista si distingue sin dall'inizio per la sua struttura non conforme agli schemi tipici dei Sonzogno. Infatti, il pubblico popolare, che in seguito godrà della massima attenzione, non occupa ancora un ruolo centrale; piuttosto, il periodico si rivolge inizialmente ad un tipo di pubblico benestante. Il costo dell'«Illustrazione Universale» è notevolmente superiore a quello che sarà poi quello dell'«Emporio Pittoresco»: una lira anziché i cinque centesimi fissati successivamente. La selezione di una carta di qualità superiore, resistente e pregiata, contribuisce a conferire al periodico un'eleganza e una raffinatezza destinate a una specifica fascia di lettori in grado di permettersi tale lusso (Giordano 1983).

A dispetto delle ambizioni, «L'Illustrazione Universale» non ebbe vita né lunga né facile. Nonostante il prezzo del fascicolo in seguito calasse a 25 centesimi, nel dicembre del 1868 Sonzogno annunciò la trasformazione del giornale, che si sarebbe fuso con «L'Emporio Pittoresco» e con il sottotitolo di «Illustrazione Universale». Anche un editore innovativo come Sonzogno si dovette convincere che i tempi per una un giornale come «L'Illustrazione italiana» non erano ancora maturi. Lo erano invece per un progetto più modesto come «L'Emporio

Pittresco» giornale che andò incontro a un grande successo durato venticinque anni, ripagando Sonzogno della delusione subita con «L'Illustrazione Universale» (Giordano 1983).

«L'Emporio Pittresco», uscì per la prima volta nel settembre del 1864 (figura 2), quando le sorti de «L'Illustrazione Universale» erano ancora tutte da decidersi. Sotto un certo aspetto esso era l'esatto contrario di quest'ultimo: otto pagine di mezzo formato, carta sottile, stampa scadente. L'esame delle illustrazioni, tuttavia, rivela che una buona parte di esse, per lo meno le migliori, provenivano dall'«Illustrazione Universale». In altre parole «L'Emporio Pittresco», con il suo prezzo popolare, sembrava fatto apposta per alleggerire il peso finanziario del giornale più prestigioso, grazie alla ristampa delle illustrazioni, e contemporaneamente per attirare quei lettori di possibilità più modeste, che non potevano ambire ad associarsi alla «Illustrazione Universale». È difficile stabilire se l'uscita dell'«Emporio Pittresco» si dovette ad un preciso progetto, oppure se rappresentò una necessità: l'avvio posticipato di nove mesi, rispetto a «L'Illustrazione Universale» lascerebbe pensare a un disegno organico, ma d'altra parte le difficoltà cui «L'Illustrazione Universale» dovette andare incontro ben presto suggeriscono anche l'ipotesi di un'azione di rincalzo decisa a posteriori. Quale fosse il motivo vero della nascita de «L'Emporio Pittresco», a differenza de «L'Illustrazione Universale», è dichiarato nella prima pagina del primo numero del 4-10 settembre 1864:

Commentare e descrivere con indipendente giudizio: presentare ed illustrare con il sussidio dell'arte i più importanti avvenimenti del giorno, gli uomini più illustri, i monumenti più ammirati antichi e moderni e le opere

ANNO I. DAL 4 AL 10 SETTEMBRE 1864 NUM. 1.



## L'EMPORIO PITTRESCO

GIORNALE SETTIMANALE

<p><b>Prezzo d'abbonamento</b> Franco di porto per tutto il Regno <b>PER IL QUADRIMESTRE</b> da Settembre a tutto Dicembre 1864 it. L. 1. 50</p>	<p><b>Un numero separato</b> <b>CINQUE CENTESIMI</b> È vietato ai Rivenditori di esigere un prezzo maggiore in tutta Italia.</p>	<p><b>Modo di abbonamento.</b> Il miglior mezzo d'abbonarsi è l'invio dell'importo in vettura postale intestato alla Direzione dell'Emporio Pittresco, Milano. Lettere, gruppi, disegni, devono inviarsi franchi alla Direzione dell'Emporio Pittresco, in Milano. Inserzioni L. 1 per linea o spazio di linea.</p>
--	--	---

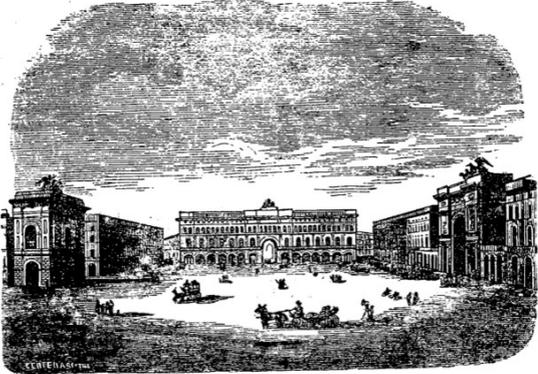
**Distribuzioni principali:** Milano: presso la Società dei rivenditori di giornali. Torino: G. Marchisio Portici della Fiera. Genova: Figli di G. Grondona. Firenze: A. Baccanti. Livorno: F. Tellini. Bologna: Marsigli e Roschi. Ancona: G. Aureli. Napoli: D. Baldi. Palermo: Frat. Pedone Lauriel.

**Milano 4 Settembre 1864.**  
Commentare e descrivere con indipendente giudizio; presentare ed illustrare col sussidio dell'arte i più importanti avvenimenti del giorno, gli uomini più illustri, i monumenti più ammirati antichi e moderni e le opere dell'ingegno e dell'industria umana, è quanto ci proponiamo di fare colla pubblicazione dell'Emporio Pittresco.  
Alle serie illustrazioni alterneremo pertanto artistiche allegorie; ai gravi articoli, piacevoli narrazioni.  
La situazione politica riassumeremo in una rivista mensile.  
La scienza procureremo di rendere popolare con facili esposizioni e col potente ausilio della qualità.  
Le invenzioni e scoperte, sì nazionali

che estere, mano mano indicheremo e faremo apprezzare.  
Di ciò che riflette il nostro valoroso esercizio ci occuperemo per quanto i mezzi

utilità, d'insegnamento e di sollievo ai nostri lettori ci intratterremo per quanto la mole e l'indole del Giornale ce lo permetteranno.

Alternando così sempre l'utile col dilettevole e col dare la preferenza, senza punto trascurare quanto accade o si ammira altrove, a fatti e soggetti nazionali, speriamo poter rendere di qualche utile al paese, questa popolare pubblicazione.  
La Redazione.  
LA NUOVA  
**Piazza del Duomo di Milano.**  
Il progetto dell'egregio ingegnere Giuseppe Mengoni, e di cui pubblichiamo il disegno, sta per essere finalmente tradotto in atto. I Milanesi potranno finalmente dare alla loro superba Cattedrale una piazza a lei condegna.



**VEDUTA DELLA NUOVA PIAZZA DEL DUOMO DI MILANO secondo il progetto MENGONI.**

di cui disponiamo, potranno rispondere all'importanza e gravità dell'argomento.  
Delle Lettere, di Teatri, di private industrie e di tutto infine che possa tornare di

Figura 2. Prima pagina del primo numero de «L'Emporio Pittresco», 4-10 settembre 1864.

dell'ingegno e dell'industria umana, è quanto ci proponiamo di fare colla pubblicazione dell'Emporio Pittoresco. Alla serie illustrazioni alterneremo pertanto artistiche allegorie; ai gravi articoli, piacevoli narrazioni. La situazione politica riassumeremo in una rivista mensile. La scienza procureremo di rendere popolare con facili esposizioni e con potente ausiliare della matita. Le invenzioni e scoperte, sia nazionali che estere, mano mano indicheremo e faremo apprezzare. Di ciò che riflette il nostro valoroso esercito ci occuperemo per quanto i mezzi di cui disponiamo, potranno rispondere all'importanza e gravità dell'argomento. Delle Lettere, di teatri di private industrie e di tutto infine che possa tornare di utilità, d'insegnamento e di sollievo ai nostri lettori ci intratteremo per quanto la mole e l'indole del Giornale ce lo permettano. Alternando così sempre l'utile col dilettevole e con dare preferenza, senza punto trascurare quanto accade o si ammira altrove, a fatti e soggetti nazionali, speriamo di rendere di qualche utile al paese, questa popolare pubblicazione («L'Emporio Pittoresco», n. 1, 1).

All'interno della cornice delineata dagli obiettivi dichiarati dalla direzione, «L'Emporio Pittoresco» si poneva l'ambizione di ritagliarsi un posto di tutto rispetto in un periodo in cui l'offerta nel panorama dei periodici di varietà stava progressivamente espandendosi con l'ampliamento generale del pubblico. Nel manifesto redatto dalla direzione veniva enfatizzato con vigore che ciascun argomento trattato avrebbe dovuto non solo suscitare interesse, ma anche offrire un contributo utile e istruttivo al lettore, secondo la tradizione pedagogica della stampa italiana.

Il basso costo e la grande quantità di illustrazioni fecero la fortuna immediata dell'«Emporio Pittoresco», che già nel suo secondo numero, in un avviso firmato dall'editore, segnalava che le tirature avevano raggiunto la ragguardevole cifra 60.000 copie grazie delle numerose richieste del primo numero:

Lo straordinario riscontro ottenuto dal primo Numero del presente Giornale e le moltissime commissioni che di esso ci giunsero da tutte le parte d'Italia, nonché il gran numero di domanda d'abbonamento pervenutaci, cagionarono qualche ritardo nelle spedizioni. A quest'inconveniente abbiamo peraltro rimediato il più presto che ne fu possibile, provvedendo ad una copiosissima ristampa del giornale. Del presente secondo numero poi, ondo sopperire prontamente a tutte le ricerche, ne vengano tirati 60,000 esemplari («L'Emporio Pittoresco», n. 2, 9).

Un ulteriore segnale tangibile dell'ampio successo del periodico sta nell'incremento delle pagine che, nei soli primi quattro mesi dalla sua introduzione, la direzione decise di raddoppiare, portandole da otto a sedici («L'Emporio Pittoresco», n. 18). L'aumentare delle pagine, di conseguenza, porterà a un rincaro del prezzo e ciascun numero verrà a costare non più cinque ma dieci centesimi («L'Emporio Pittoresco», n. 19). Il prezzo di dieci centesimi rimase inalterato per tutta la vita del periodico anche se, a partire dal 1869, con l'assorbimento de «L'Illustrazione Universale», la pubblicazione dell'«Emporio Pittoresco» divenne più curata, quasi di lusso, su carta più resistente e con una maggiore cura nella stampa. Il prezzo rimaneva tutto sommato ragionevole, fissato com'era a venti centesimi.

È opportuno domandarsi il motivo alla base del repentino successo ottenuto dall'«Emporio Pittoresco». Come accennato in precedenza, il prezzo modico fu sicuramente una delle ragioni. Tuttavia, il successo della rivista può anche essere attribuito all'uso di tecniche mirate a meravigliare e incuriosire il pubblico. La rivista proponeva storie avvincenti, spesso di natura sensazionalistica, e l'uso di illustrazioni di carattere drammatico o misterioso per catturare l'attenzione dei lettori. Inoltre, offriva racconti illustrati, pubblicati a puntate secondo la tradizione della stampa francese, creando aspettativa e spingendo i lettori ad acquistare i numeri successivi per conoscere lo svolgimento delle storie (Barile 1994). Queste tecniche facevano leva sull'aspetto emotivo e sensazionale per coinvolgere il pubblico e mantenerne l'interesse. Altro punto sicuramente rilevante fu la capacità dell'«Emporio Pittoresco» di instaurare un dialogo con i lettori. Molteplici furono le modalità utilizzate per fidelizzare il pubblico: dalla corrispondenza ai concorsi indetti o semplicemente dalla presenza, in ultima o penultima pagina, di rebus e sciarade con le soluzioni riportate nel numero successivo.

«L'Emporio Pittoresco» era un periodico settimanale costituito inizialmente da otto pagine, che l'enorme successo portò a raddoppiare a partire dal gennaio del 1865. Tale foliazione rimarrà invariata fino al 1871, quando si ridusse

a dodici. La conseguente diminuzione del numero di fogli potrebbe rappresentare una soluzione influenzata da diversi fattori. È possibile ipotizzare che «L'Emporio» o la casa editrice Sonzogno si trovasse in una fase di crisi economica, rendendo più conveniente, sotto il profilo finanziario, la decisione di ridurre le pagine della rivista. Tuttavia, tale ipotesi potrebbe apparire contraddittoria considerando il considerevole numero di pubblicazioni della Sonzogno e il fatto che, appena due anni prima, «L'Emporio Pittoresco» aveva pubblicato anche una versione di lusso. Un'alternativa plausibile potrebbe essere legata all'eccessiva quantità di pubblicazioni gestite dalla casa editrice. In tal caso, la decisione di ridurre le pagine potrebbe derivare da una redistribuzione di fondi, probabilmente dirottati verso un'altra pubblicazione ritenuta prioritaria. Va sottolineato che tutte queste considerazioni sono ipotetiche, poiché l'assenza di documenti impedisce una conoscenza certa delle motivazioni alla base di questa riduzione.

«L'Emporio Pittoresco», in quanto rivista di temi vari, presentava una variegata gamma di rubriche con contenuti differenti. Dal 1875 fino alla conclusione della pubblicazione della rivista, prevalse la consuetudine di inserire in prima pagina un sommario contenente i titoli degli articoli e delle incisioni presenti nell'edizione corrente. Questa prassi mirava a fornire ai lettori una panoramica immediata e organizzata dei contenuti della pubblicazione («L'Emporio Pittoresco», n. 566). La struttura delle rubriche non si mostrava particolarmente rigida, un aspetto che divenne più evidente soprattutto a partire dal 1870.

Nei primi anni di pubblicazione erano soliti comparire in prima pagina ritratti dedicati a persone, in vita o decedute, che erano state al centro di vicende politiche. In particolare, nel primo e secondo anno della rivista (1864-1865) i personaggi scelti dalla redazione avevano partecipato in maniera significativa al Risorgimento italiano, e andavano a comporre un martirologio risorgimentale ampio e comprensivo di posizioni sia moderate sia democratiche, come vedremo. Inoltre, il periodico trattava fatti di cronaca nazionale e internazionale considerati di rilievo e avvenuti nel corso dell'anno; vi erano poi vedute di città (era grande la preponderanza di quelle italiane), temi di belle arti, scienza popolare, invenzioni e scoperte, tutto ovviamente accompagnato da illustrazioni. Come evidenziato in vari numeri, le quattro pagine centrali di ciascun opuscolo erano riservate alla pubblicazione di racconti illustrati, noti come racconti d'appendice. Questa scelta editoriale mirava a consentire la conservazione delle diverse puntate in modo da poterle successivamente rilegare in un unico volume, il che si tramutava in un'accortezza verso quella parte di pubblico che acquistava «L'Emporio Pittoresco», ma che era priva di risorse economiche necessarie per acquistare libri:

Quattro pagine di ciascuna dispensa sono dedicate alla pubblicazione di racconti illustrati che ponno essere rilegati separatamente in volumi, fornendo così agli abbonati una scelta raccolta di opere utili e dilettevoli («L'Emporio Pittoresco», n. 686, 314).

L'ordine tematico semi-rigido dell'«Emporio Pittoresco» andò sfumando sempre più. A partire dal 1870, la consueta dedica della prima pagina a ritratti o a eventi cronachistici di particolare rilevanza si attenuò, cedendo spazio a rubriche con tematiche differenti.

La struttura de «L'Emporio», in particolar modo nella sua prima fase, rifletteva notevolmente quella dell'«Illustrazione Universale», con frequenti sovrapposizioni nelle tematiche trattate e nelle illustrazioni, spesso riproposte qualche settimana o mese dopo, con un linguaggio diverso e con una qualità inferiore delle illustrazioni. Ad esempio, un articolo comparso nella prima pagina dell'«Illustrazione Universale» del 9 aprile 1865 presenta un ritratto del generale Manfredo Fanti («L'Illustrazione Universale», n. 6). La settimana successiva, «L'Emporio Pittoresco» include nel suo numero lo stesso ritratto del generale («L'Emporio Pittoresco», n. 33). Tuttavia, in questo caso specifico, emergono due differenze significative: innanzitutto, «L'Emporio» utilizza un'illustrazione diversa e di qualità inferiore e, in secondo luogo, la lunghezza dell'articolo, che occupa ben tre colonne ne «L'Illustrazione Universale», nelle pagine de «L'Emporio» ne occupa una soltanto. Inoltre, il linguaggio utilizzato è molto diverso: le informazioni su «L'Emporio» sono concise e dirette, mentre nell'«Illustrazione Universale» chi scrive si dilunga in lunghe descrizioni utilizzando un linguaggio dal tono elevato. Vi sono anche casi nei quali non vengono applicati “filtri” nei confronti dell'«Illustrazione Universale»: sia la tematica che l'illustrazione sono riportate in ugual modo. Per esempio, l'articolo e l'illustrazione che riguardano la



Un altro aspetto interessante dell'«Emporio Pittoresco» è la sua sezione dedicata alla corrispondenza tra i lettori e la direzione, che si trovava alla fine di tutti gli articoli della rivista. Questo spazio rappresenta un canale diretto attraverso il quale il pubblico poteva interagire con la redazione, inviando lettere contenenti osservazioni, note o contributi. Tale pratica non solo amplificava il dialogo con il periodico, ma fornisce anche un'interessante prospettiva sulle questioni che suscitavano l'interesse dei lettori.

Alla fine della rivista erano presenti alcuni giochi, un rebus e una sciarada alternati ogni tanto da logogrifi, un tipo di gioco enigmistico. Elementi importanti per intrattenere e fidelizzare il pubblico anche se non lasciati al caso: un articolo pubblicato il 20 maggio 1865 ricostruiva proprio la storia dei rebus, con l'intenzione di nobilitare il gioco:

Che? I rebus hanno una storia? La loro esistenza non data da un passato abbastanza prossimo? Non sono prodotti dell'oggi o tutto al più di jeri? – A queste domande possiamo a buon diritto rispondere: anche i rebus hanno la loro storia e la loro origine rimonta effettivamente ad una remota antichità («L'Emporio Pittoresco», n. 38, 322).

Nelle ultime pagine veniva inserita la pubblicità, che vediamo inizialmente occupare l'ultima fascia dell'ultima pagina per poi conquistare due intere pagine. Infine, il nome dell'editore proprietario, la tipografia impiegata per la stampa del periodico e il gerente, colui che si prendeva la responsabilità legale della pubblicazione, che dal 1864 al 1888 rimane lo stesso: Pietro Langscedel. Tutti e tre questi dati sono costantemente documentati fino al 1888 poi, nell'ultimo anno di pubblicazione del periodico, il 1889, scompare la menzione del gerente, e l'unica indicazione presente sul fondo è «Tip. Dello Stab. Di E. Sonzogno» («L'Emporio Pittoresco», n. 127, 12).

Un aspetto interessante da notare è che nei primi anni di attività, per la stampa de «L'Emporio Pittoresco», la casa editrice Sonzogno si avvaleva di diverse tipografie milanesi, come Bozza, Cernia, Lombardi o Gattinoni, utilizzate anche da altri giornali e periodici milanesi (Della Peruta 1956). A partire dal gennaio del 1868, osserviamo un cambiamento significativo: sulla parte inferiore dell'ultima pagina, compare costantemente la menzione della tipografia Sonzogno, suggerendo verosimilmente che il notevole successo ottenuto dalla casa editrice abbia consentito di investire e inaugurare una propria tipografia: la casa editrice di Edoardo Sonzogno diventa così completamente autonoma.

## 2. L'arte sulle pagine de «L'Emporio Pittoresco»

La tematica dell'arte è stata una presenza costante nell'«Emporio Pittoresco» fin dai suoi esordi, e nel corso degli anni ha assunto diverse denominazioni, fino a quando non è scomparsa negli ultimi anni di vita del periodico. Lo spazio destinato alle arti era ampio e comprendeva non solo articoli di commento, ma anche brevi notizie di cronaca artistica. Tra queste, trovavano spazio informazioni su monumenti eretti nelle piazze italiane e dettagli sulle esposizioni universali.

I critici impegnati nel settore artistico non erano figure fisse, e le recensioni erano in gran parte anonime. I criteri di valutazione utilizzati da questi scrittori erano estremamente generici e privi di motivazioni teoriche approfondite. Il lessico si mostrava limitato e poco specializzato, fondato su categorie classiche talvolta obsolete e influenzate dal romanticismo. Si nota l'adozione di un tono elevato, con l'utilizzo di termini ricercati e lontani dall'uso quotidiano. Spesso, manca un'analisi completa e formale dell'opera d'arte, poiché ci si focalizza principalmente sulla valutazione di quanto il quadro o la statua siano in grado di rappresentare l'idea proposta dall'artista («Arte Lombarda», n. 50). I critici presenti su «L'Emporio Pittoresco» si concentravano prevalentemente sulla vasta produzione di opere di “genere”, particolarmente in campo scultoreo, caratterizzata da uno stile mediocre ma portatore di un significato sociale. Questa inclinazione emerge più frequentemente nei primi anni della pubblicazione del periodico. Con il tempo, specialmente in seguito alla fusione con «L'Illustrazione Universale», si osserva un progressivo accantonamento del messaggio sociale veicolato attraverso l'arte.

La scelta editoriale si orienta verso l'illustrazione delle opere dei grandi pittori e scultori, sia nazionali che internazionali. Prendendo in analisi il primo numero dell'«Emporio Pittoresco» del 4-10 settembre 1864, la

prima immagine che ci viene mostrata è un'incisione di *Amore e Psiche* di Canova (figura 5). Ad accompagnarla solo un paio di frasi che non fanno che elogiare la grandezza dell'opera e dell'artista: non vi è né giudizio critico né descrizione dell'opera. Non è presente neppure la data della realizzazione della scultura:

Presentiamo oggi questo stupendo gruppo dell'immortale Canova, esistente nella sontuosa Villa Sommariva (ora Carlotta) presso la Cadenabbia sul Lago di Como. Il bel concetto, la leggiadria delle forme e la viva espressione delle figure formano di questo gruppo un tutto veramente ammirabile. In esso il genio seppe dar vita al sasso, rivelando nel modo il più splendido la somma potenza dell'arte («L'Emporio Pittoresco», n. 1, 8).

Come si può notare, il linguaggio è ricercato e mostra una predilezione per l'eloquenza della scrittura piuttosto che per la descrizione dell'opera stessa. Con il passare del tempo avvengono alcuni cambiamenti significativi. «L'Emporio Pittoresco» introduce più articoli che trattano d'arte, allargando anche le tematiche: non vengono analizzate solo sculture e dipinti ma notiamo la presenza anche di temi di archeologia, architettura e “capolavori d'arte e industria” dove vengono proposte opere di artigianato come, ad esempio, tappezzerie e ricami rinascimentali («L'Emporio Pittoresco», n. 284) (figura 6) o mobili «in stile Luigi XVI» («L'Emporio Pittoresco», n. 283) (figura 7). Un'altra novità, visibile a partire dal 1870, è la presenza negli articoli di una terminologia più specifica,

8 L'EMPORIO PITTORESCO



**SCIARADA**

Perigli inevitabili  
Nel primo incontrerai.  
Luogo a convegni idoneo  
Nell'altro troverai.  
D'ogni Italiano al core,  
All'orecchio e al pensiero  
Ricorda il tutto un vero  
Miracol di valore.

**AMORE E PSICHE**  
Gruppo in marmo, di Canova.

Presentiamo oggi questo stupendo gruppo dell'immortale Canova, esistente nella sontuosa Villa Sommariva (ora Carlotta) presso la Cadenabbia sul Lago di Como. Il bel concetto, la leggiadria delle forme e la viva espressione delle figure formano di questo gruppo un tutto veramente ammirabile.

In esso il genio seppe dar vita al sasso, rivelando nel modo il più splendido la somma potenza dell'arte.

**REBUS**



**INSERZIONI A PAGAMENTO**

**LA NOVITÀ**  
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA DELLE MODE, ECC.

Ogni Numero consta di 8 pagine con eleganti vignette intercalate nel testo e 4 di copertina, accompagnate da un Figurin colorato di Mode e da un Patron di ricami ed altro.

Prezzo dell'abbonamento franco di porto in tutto il Regno  
Per il Semestre da Luglio p. p. a tutto Dicembre 1864... L. 4 50.

Per abbonarsi basta inviare l'importo suddetto in vaglia postale all'editore Edoardo Sonzogno a Milano.

Milano. Tip. Gornh. Dietro Langenodo 1864

Figura 5. Illustrazione dell'opera *Amore e Psiche* di Canova nel primo numero del 4-10 settembre 1864.

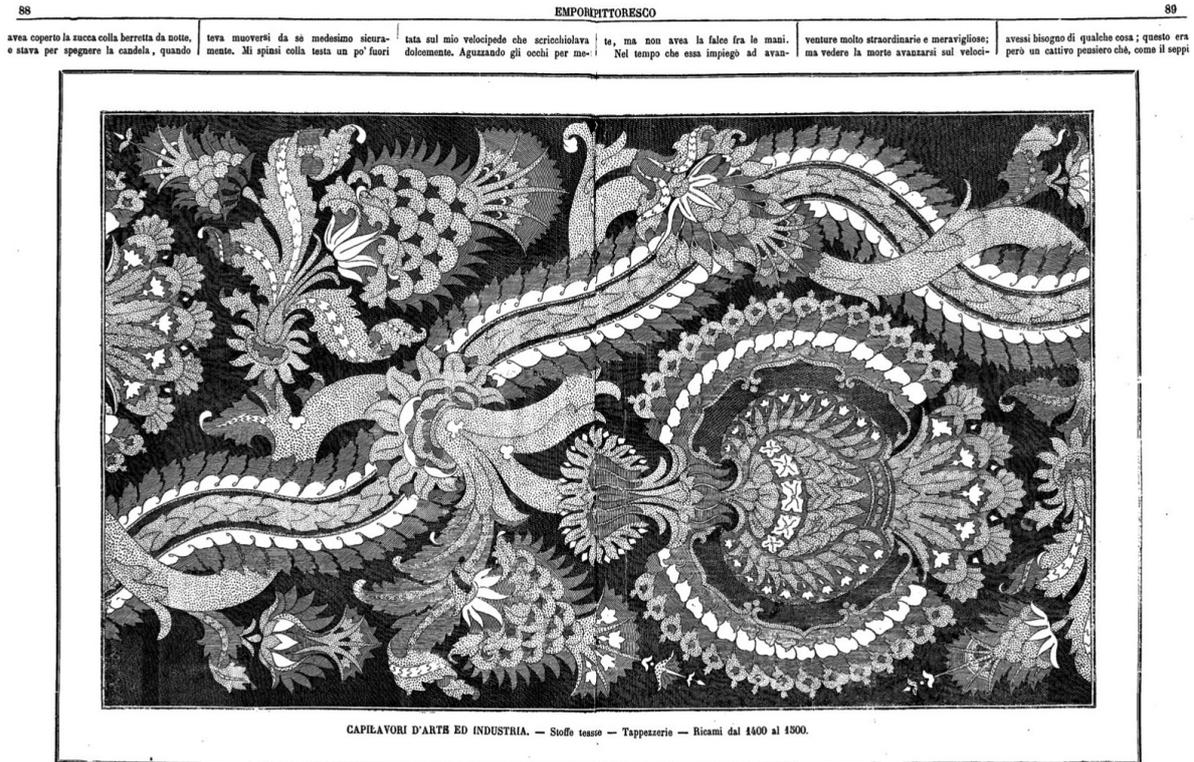


Figura 6. Illustrazione che riproduce una stoffa del 1400-1500.

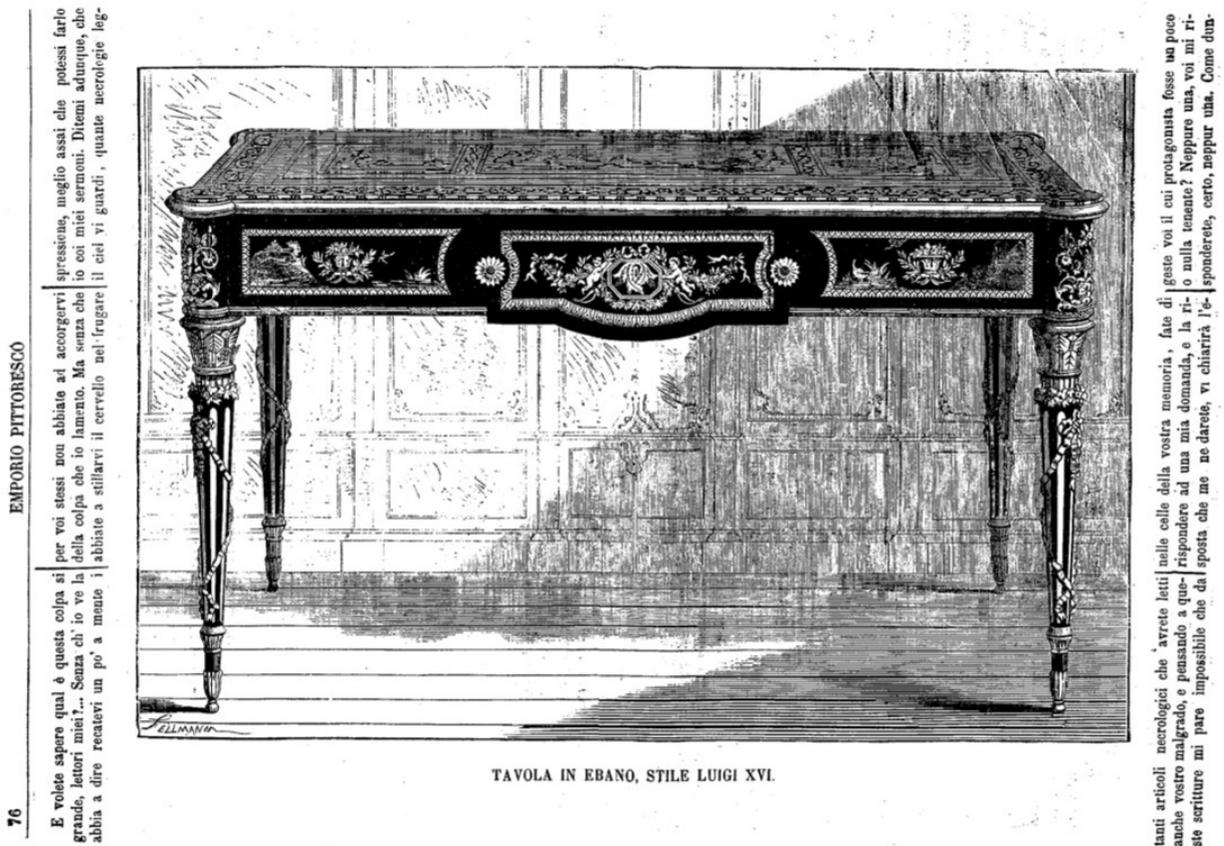


Figura 7. Illustrazione di un tavolo in ebano in stile Luigi XVI.

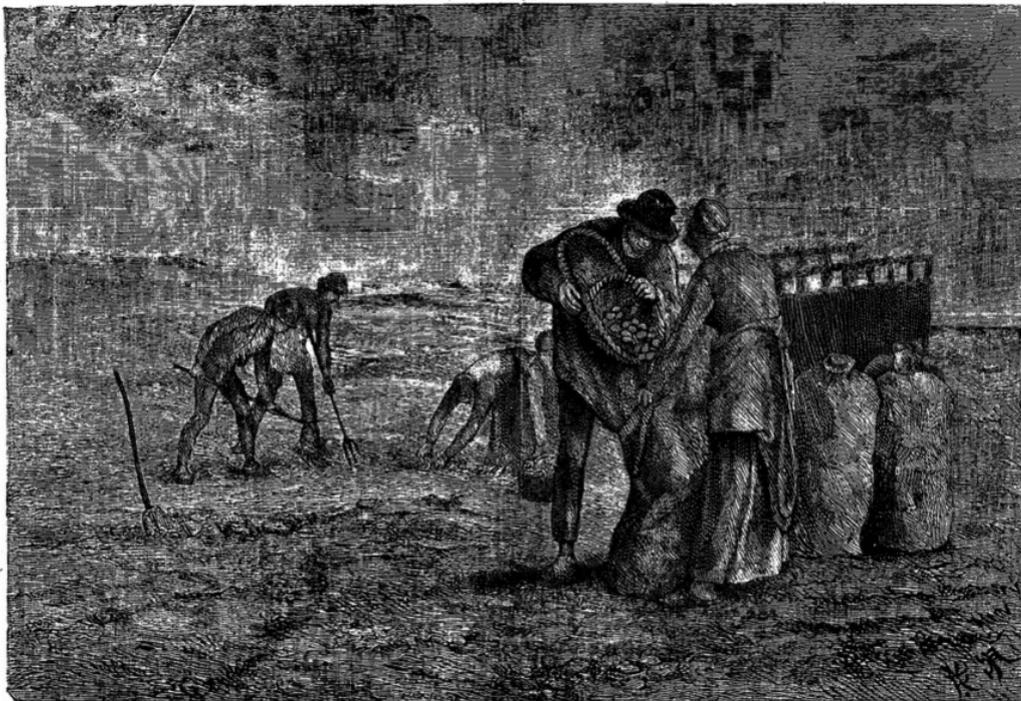
propria dell'ambito artistico, come "composizione", "pennelleggiare", "esecuzione", "tocchi" («L'Emporio Pittoresco», n. 290). La lunghezza della rubrica dedicata all'arte arriva a coprire anche diverse pagine del periodico, differenza sostanziale dal 1864. Le rubriche spesso analizzavano anche più di un'opera artistica.

Prendendo in analisi un numero in particolare, quello del 24-30 aprile 1870, possiamo scorgere le novità appena descritte ma anche qualcosa di più. Innanzitutto, la presenza di una sigla – O.M. – in due dei tre articoli presenti nel giornale. Fatto insolito, dato che la presenza di firme o sigle è decisamente rara all'interno di questo periodico. Altra variazione rispetto ai due numeri presi in analisi in precedenza è il nome dato alla rubrica, *Belle Arti*. Come si è detto, la rivista non aveva assegnato un titolo preciso agli articoli dedicati all'arte ma spesso questo equivaleva al nome dell'opera trattata. Procedendo nella lettura, le prime due opere scelte riguardano artisti francesi contemporanei: il primo è Eugène Fromentin, il secondo Jean-François Millet (figura 8). Spesso, nei primi anni di pubblicazione, «L'Emporio Pittoresco» sceglie artisti del passato. Le novità, nella maggior parte dei casi, sono legate all'inaugurazione di nuovi monumenti nelle piazze delle principali città italiane. La scelta quindi di prendere in considerazione due artisti contemporanei e per di più non italiani stabilisce il desiderio di trattare d'arte per la semplice volontà di informare il lettore sul contesto artistico internazionale.

Si può inoltre constatare la presenza di un'analisi più accurata delle opere proposte, con terminologie specifiche e osservazioni sulla qualità dell'utilizzo del colore e le modalità di uso del pennello:

Non v'ha dubbio che il signor Millet, a forza di eliminare le particolarità, fa generalmente figure vuote e monocrome... Ma il tocco è pieno di forza, castigatissimo nella sua uniformità apparente, originale, dacchè l'artista non vede la natura a traverso i dipinti altrui, ma sente con suo proprio cuore, il disegno si fa notare per una larghezza poco ordinaria, il colorito è robusto, l'osservazione profonda. Insomma, il signor Millet, pittore energicamente sincero e riflessivo, traduce semplicemente soggetti semplici, e stringe con forza la vita rurale per esprimere la grandezza e la poesia che contiene («L'Emporio Pittoresco», n. 295).

Questo processo fotografico torna di disegno ridotto, o di un ritratto. grande governo all'arte dell'incisione. Questa però non è l'ultima parola che in legno poiché serve a ricopiare qualsiasi la scienza abbia preferito su questo arge-  
risultati di questi studi, nel numero 290 dello scorso marzo prossimo passato.



LA RACCOLTA DELLE PATATE, quadro del signor Millet.

Meditante un nuovo processo fotografico si è potuto riprodurre quell'incisione nelle dimensioni volute dal nostro periodico. voglia incisione sul legno da incidere nelle proporzioni richieste dalla circostanza e risparmio l'opera testissima di un nuovo che abbiamo presentata qual saggio dei  
fatti, e ne fa fede la prova di foto-tipa

EMPORIO PITTORESCO

204

Figura 8. Illustrazione del quadro *La raccolta delle patate* di Jean-François Millet.



costanza e risparmia l'opera tediosissima di un nuovo disegno ridotto, o di un ricalco («L'Emporio Pittoresco», n. 295, 261).

Malgrado le novità illustrate nei paragrafi precedenti, è difficile affermare con certezza che tali annotazioni sulle opere prese in considerazione si avvicinino a un'analisi artistica moderna. Ciò nonostante, emerge chiaramente un impegno nell'approfondimento dei contenuti, volto a offrire al lettore una comprensione sempre più accurata. Inoltre, nonostante le pagine diminuiscano lo spazio dedicato all'arte si amplia, forse perché la rivista diventa sempre più una sorta di supplemento del «Secolo»: quindi, le informazioni più dettagliate le abbiamo sul quotidiano mentre quelle più descrittive sull'«Emporio Pittoresco».

Degno di nota è l'anno 1879, caratterizzato da una scarsa presenza delle rubriche dedicate all'arte, soprattutto a partire dal mese di maggio. Ormai vediamo solo in alcuni numeri la descrizione di opere e molte di queste sono relegate alla rubrica *Arte e Lavoro*. Un'indagine più approfondita, basata sull'analisi delle pagine finali di autopromozione tipico de «L'Emporio Pittoresco», in particolar modo del numero datato 25-31 maggio 1878, rivela la presenza di pubblicità relativa a un nuovo periodico che la casa editrice Sonzogno decide di pubblicare, intitolato «L'Arte per Tutti» (figura 10). Questa scelta editoriale dei Sonzogno ha avuto l'effetto di ridurre sensibilmente la presenza di rubriche d'arte nei numeri della rivista. Nel contesto dell'«Emporio Pittoresco», l'arte sembra scomparire, ma la sua assenza è di breve durata. Il successo effimero de «L'Arte per Tutti» si estin-

EMPORIO PITTORESCO 251

---

Stabilimento dell' Editore EDOARDO SONZOGNO a Milano, Via Pasquirolo, N. 14.

## NUOVA PUBBLICAZIONE

Le nazioni più potenti per sviluppo d'industria, istituirono famosi musei dove gli artefici vanno a chiedere all'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi, le ispirazioni e i modelli del nuovo lavoro. L'arte, come dicevano gli enciclopedisti, parla ai sensi; e non per via di ragionamenti, ma coll'esempio si svolge e si studia. Noi vogliamo fare un giornale che sia come un museo, che raccolga e presenti, per mezzo di migliaia di disegni, quanto di meglio ha prodotto l'attività umana nei periodi di tutte le civiltà che si condussero alla presente, per il cui progresso studiamo e lavoriamo.

**L'ARTE PER TUTTI** è un titolo e un programma: perchè vogliamo che ciascuno trovi nelle parti speciali un insegnamento ed un indirizzo nella propria arte, e che, presa nel suo complesso, quest'opera educi il gusto del popolo, gli dia l'intelligenza e l'affetto del bello e gliene faccia di conseguenza nascere il desiderio e il bisogno.

Noi Italiani, nati artisti per la felice natura che avemmo in sorte, troppo sovente trascuriamo di fecondare colto studio la mirabile dote. Oggi le scuole di disegno industriale che sorgono nelle principali città d'Italia, mostrano che ci siamo accorti di questa negligenza e che vogliamo ripararla. La nostra pubblicazione intende di aiutare questo svolgimento, di secondare quest'utile tendenza: e mostrare quanto l'arte, propriamente detta, porti giovamento alla industria che da quella tiene il carattere e il pregio, e come l'arte medesima diventi ricchezza nazionale, quando imprime del suo suggello gli oggetti dell'uso comune. Cosicché il nostro scopo si può riassumere: *Educazione della mente e della mano alla gentilezza del bello, indirizzata alla prosperità della patria.*

Colla pubblicazione **LA SCIENZA PER TUTTI**, di cui il pubblico fece sì lieta accoglienza, si scorrono i severi campi scientifici e quelli dell'utile: questo nuovo giornale, **L'ARTE PER TUTTI**, dedicato al bello, completa la prima pubblicazione, ed insieme ad essa forma la vera **enciclopedia dell'ingegno umano in tutte le sue manifestazioni.**

---

\* Massimo buon mercato - PROPAGANDA D'ISTRUZIONE - Massimo buon mercato \*

Col 5 Giugno 1879 si pubblicherà in tutta Italia

# L'ARTE PER TUTTI

GIORNALE POPOLARE ILLUSTRATO

Uscirà in Milano ogni Giovedì

Cent. 5. — Una dispensa di 8 pagine in-4 grande, adorna di molte incisioni. — Cent. 5.

---

Il giornale pubblicherà una serie di trattatelli, scritti in forma popolare, ed alternati, sulle seguenti materie:

Le Arti antiche. — Epigrafi, Paleografia, Blasoni. — Lettere e cifre, Croci e crocifissi. — Iconografia, Imatologia, Simbolismo, Monogrammi.

L'arte dell'architettura in generale. — Architettura primordiale, Pelasgica o ciclopica, etrusca primitiva, greca, romana, bizantina, mussulmana, lombarda, gotica, del Rinascimento. — Architettura moderna. — Architettura militare. — Architettura navale.

Scultura antica in China, in India, in Assiria, in Grecia, in Etruria, in Roma. — Scultura moderna in Italia, in Francia, in Germania, nelle Fiandre, nell'Inghilterra, nella Scandinavia.

Pittura presso i popoli antichi. — Pittura moderna in Italia, in Germania, in Francia, nell'Olanda, nelle Fiandre, nella Svizzera, nella Spagna, in Portogallo, nella Scandinavia, nella Slavia.

L'incisione presso le diverse nazioni. — La stampa dalle origini ai nostri giorni.

Ceramica: l'arte e la tecnologia. — Ebanisteria: storia, progressi ed esempi. — Oreficeria dai primordi ai nostri giorni. — Vetreria e Specchi. — Arte del bronzista. — Arte del fabbro. — Musica. — Orologeria. — Armi. — Mosaic. — Caroplastica. — Elettroplastica. — Folloplastica. — Pittura industriale. — Tessuti e pizzi. — Apparecchi di locomozione terrestre e aerea, ecc., ecc.

Nelle prime dispense cominceranno ad essere pubblicate, con copiose illustrazioni, le seguenti materie: *Architettura — Ceramica — Ebanisteria — Oreficeria.*

Una rubrica speciale sarà riservata in ciascun numero alle novità artistiche ed industriali.

**PREZZI D'ABBONAMENTO**

		ANNO		SEMESTRE	
UN NUMERO SEPARATO nel Regno Centesimi 5.	Francia di porto nel Regno	L. 2 50	L. 1 50		
	Europa, Unione gen. delle Poste (in oro)	> 5 50	> 3 —		
	Africa, America del Nord	> 8 50	> 4 50		
	America del Sud, Asia, Australia	> 11 50	> 6 —		
		UN NUMERO SEPARATO nel Regno Centesimi 5.			

Tutti i signori abbonati riceveranno gratis, alla fine d'ogni anno, il frontispizio e la copertina per rilegare il volume.

Per abbonarsi inviare Vaglia Postale all'editore EDOARDO SONZOGNO a Milano, Via Pasquirolo, N. 14.

Figura 10. Pubblicità per la pubblicazione Sonzogno «Arte per Tutti».

gue nel giro di soli dodici mesi. Già nel giugno del 1880, un avviso in prima pagina su «L'Emporio Pittoresco» conferma che questa nuova rivista sarebbe stata assorbita dalla vecchia pubblicazione. Di conseguenza, gli articoli dedicati all'arte fanno ritorno sulle pagine dell'«Emporio» attraverso una nuova rubrica chiamata per l'appunto *Arte per Tutti*:

Una nuova rubrica viene ad arricchire il nostro giornale. L'Emporio Pittoresco [...] ora destina un'altra parte all'Arte per Tutti. Il giornale di questo nome si fonde nell'Emporio, il quale continuerà la rivista [...] Non trascureremo però gli avvenimenti quotidiani: e le nuove materie aggiunte non saranno mai a detrimento delle antiche, perché si continuerà ad illustrare con accurate incisioni gli avvenimenti politici e sociali di maggior importanza, che andranno succedendoci... («L'Emporio Pittoresco», n. 822, 252).

L'inclusione di questa nuova sezione apporta un arricchimento in termini di contenuti artistici; tuttavia, come evidenziato dalla redazione de «L'Emporio» stessa, ciò non comporterà una modificazione sostanziale della sua natura di periodico di varietà. Nel 1882, la rubrica *Arte per Tutti* invece scompare, dando il via al ritorno dell'analisi artistica sotto il titolo già utilizzato nel 1870, ossia *Belle Arti*. Durante gli anni 1882 e 1883, la trattazione dell'arte all'interno della rivista appare relativamente limitata, salvo sporadiche citazioni legate alle esposizioni universali. Nel 1884 la rubrica sull'arte inizia pian piano a riconquistare un ruolo di primo piano, occupando le prime pagine del periodico, una caratteristica che non si verificava da diversi anni. Questo rinnovato interesse si evidenzia in particolar modo quando vediamo la presenza della tematica d'arte in prima pagina per ben tre numeri consecutivi nel periodo tra il 27 gennaio e il 16 febbraio di quell'anno («L'Emporio Pittoresco», n. 1014).

Nel corso dell'evoluzione temporale de «L'Emporio Pittoresco», è evidente che non siano stati apportati miglioramenti significativi in termini di linguaggio e modalità di critica d'arte. Tuttavia, emerge un contesto più articolato all'interno della rubrica *Belle Arti*, dove occasionalmente si riscontra la presenza di analisi più approfondite delle opere proposte, arricchite da riferimenti ad altri pittori o correnti artistiche. Eppure, è importante notare che tali articoli di maggiore complessità rappresentano un'eccezione piuttosto che la regola. L'esame delle modalità attraverso cui l'arte viene presentata ai lettori de «L'Emporio Pittoresco» rivela una dualità di approcci. Il primo si configura in una forma concisa e priva di contesto, mirando forse semplicemente a suscitare l'apprezzamento dell'opera proposta. Dall'altro lato, emerge un secondo approccio più analitico e approfondito, caratterizzato dalla presenza di informazioni dettagliate sull'artista e sul contesto artistico che circonda l'opera. Questo secondo metodo si propone in qualche modo di arricchire le conoscenze del pubblico, offrendo un quadro più completo e approfondito. In sintesi, il confronto tra queste due modalità di presentazione dell'arte ne «L'Emporio Pittoresco» riflette la volontà di offrire diverse prospettive al suo pubblico. Da una parte, la fruizione immediata e intuitiva dell'opera, e dall'altra, la possibilità di un approfondimento culturale che ampli le prospettive del lettore, fornendo un contesto più ricco e articolato. Questo intento si manifesta chiaramente attraverso due esempi emblematici. Il primo, datato 13-19 aprile 1884, esamina un dipinto dell'artista tedesco Georg Höhn:

Chi di noi contemplando il leggiadro volto di una fanciulla illuminato da un dolce sorriso non prova quella strana emozione che fa circolare il sangue più febbrilmente, che ci rende suscettibili di una elevazione, di un coraggio, di una simpatia superiore alle nostre disposizioni abituali? Egli è perché il sorriso appartiene alla donna come il profumo ai fiori, come lo splendore al rubino, e si presenta in tutte le sue grazie: brilla, seduce, accarezza... e talvolta strazia, quando da affettuoso e benevolo si muta in insolente altero e motteggiatore. Il pittore tedesco Giorgio Hom, che studiò nell'istituto di Francoforte sul Meno, forse sotto l'impero di uno di quei sorrisi che ammaliano, tentò riprodurlo sulla tela: e vi riuscì facilmente. La simpatica ed espressiva figura della fanciulla è ritratta da una mano maestra: quel volto leggiadro, su cui brilla un sorriso furbetto, vi attrae a vostra insaputa; giudicatelo voi, o lettori, dall'incisione che presentiamo pagina 172 («L'Emporio Pittoresco», n. 1024, 169).

L'approccio è libero da analisi critica, mirando piuttosto a incantare e appassionare il lettore attraverso la suggestione di un'emozione profonda e immediata. Un altro esempio riguardante invece la seconda modalità si trova nel numero del 25-31 marzo 1877 e tratta della *Flagellazione* di Sebastiano dal Piombo:

Nella storia degli artisti merita un posto distinto Fra Sebastiano dal Piombo, pittore veneto, celeberrimo, che fiorì nella prima metà del 1500, allievo di Giovanni Bellini e quindi di Giorgione. I suoi dipinti hanno un'armonia ed una forza di colorito da non temere il paragone di alcuna delle venete tavolozze, ed uno de' suoi capolavori, la tavola rappresentante San Giovanni Crisostomo in trono attorniato da parecchi santi ammirarsi ancora nella chiesa omonima in Venezia. Dietro le istanze di Agostino Ghigi, egli si recò a Roma, dove ben presto la sua rara potenza di colorito fu nota a Michelangelo, che pensò di volersene per rivestire di succoso tingere le proprie invenzioni, colla speranza di poter ottenere per tal modi dipinti inattaccabili sotto ogni rispetto, e tali da vincere quelli dell'Urbinate. Frutto di così strana consorteria furono le pitture della cappella Borgherini a San Pietro in Montorio, ove, sul disegno di Michelangelo, Bastiani dipinse ad olio sul muro Cristo alla colonna, da noi oggi riprodotto; poi nell'alto la Trasfigurazione, indi ai fianchi i due santi Pietro e Francesco, figure vivissime e pronte, come ben dice il Vasari. Ad onta della perfezione di queste opere, si giunse nè a sfondare nè ad appassire gli allori del Sanzio; laonde tutti, e allora e adesso, pur lodando in quelle la fierezza del disegno michelangiolesco, ed il Giorgione colore, raffermano e raffermano la incontrastabile supremazia del rivale («L'Emporio Pittoresco», n. 656, 134).

In questo caso, la presentazione assume una forma più erudita, fornendo informazioni dettagliate sulla storia dell'artista veneto. La presentazione è piena di approfondimento storico-artistico, dando al lettore una comprensione più completa delle influenze e degli avvenimenti che hanno plasmato l'opera dell'artista.

Negli ultimi quattro anni di pubblicazione, si assiste ad una progressiva scomparsa dell'arte dall'«Emporio Pittoresco» che si trasforma, a tutti gli effetti, in un mero supplemento de «Il Secolo». Come si può notare all'interno del periodico, emergono annotazioni che costantemente fanno riferimento al quotidiano della casa editrice Sonzogno. Un esempio lo si trova nel numero del 15-21 gennaio 1888. «L'Emporio», in questo contesto, si svuota delle sue connotazioni scientifiche, artistiche, teatrali e di storia naturale. Le sue pagine si popolano principalmente di resoconti cronachistici, con particolare enfasi su quelli di maggiore risonanza, mentre il resto si riempie di poesie, letteratura e racconti, assumendo quasi le sembianze di un periodico prettamente letterario. Le tematiche che un tempo facevano parte integrante del repertorio dell'«Emporio Pittoresco» ora trovano spazio in pubblicazioni autonome, come «La Scienza per Tutti», «La Chimica Popolare Illustrata», «Storia Naturale Illustrata» e «La Moda Illustrata». Questa trasformazione evidenzia un cambiamento significativo nella natura e nel contenuto de «L'Emporio Pittoresco», che, da vetrina ricca e variegata di informazioni, muta in una rivista con tematiche più leggere e senza quell'intento educativo che lo aveva caratterizzato lungo i vent'anni della sua esistenza, frutto anche della maggiore articolazione dell'offerta editoriale.

### 3. La crescita di un sentimento nazionale nelle pagine dell'«Emporio»

L'aspirazione del neocostituito Stato italiano consisteva nel promuovere un robusto sentimento nazionale tra la sua popolazione. Questo compito spettava principalmente a storici e scrittori incaricati di plasmare la memoria collettiva attraverso la selezione attenta e la trasmissione di eventi significativi. La legittimazione del nuovo Stato doveva essere ancorata alla sua lunga storia fino al periodo risorgimentale, durante il quale l'unità politica era stata consacrata sotto la corona sabauda. Era importante quindi fornire ai cittadini della nazione appena formata una narrazione che evidenziasse le ragioni dell'unificazione, coinvolgendoli nella loro comune origine e nel percorso condiviso nella storia (Rizzo 2013).

Edoardo Sonzogno non rimase indifferente a questo processo e come editore diede il suo contributo in maniera significativa. «L'Emporio Pittoresco» si mostra come un attivo promotore nella formazione e conso-

lidamento dell'identità nazionale, rivestendo un ruolo fondamentale in questo processo. L'analisi della natura dei suoi contenuti evidenzia il suo ruolo attivo nel contribuire alla creazione di un sentimento patriottico. Di fatto la rivista si configura come uno strumento non solo informativo ma anche formativo, che mira a forgiare e consolidare la coscienza nazionale attraverso un approccio mirato e coinvolgente.

Partendo dall'analisi del primo numero del periodico datato 4-10 settembre 1864, si evidenzia fin da subito, nelle intenzioni espresse dalla direzione, la determinazione di conferire un ruolo preminente agli eventi nazionali e di voler essere d'aiuto e sostegno alla costruzione della neonata nazione italiana. L'obiettivo primario di questa nuova pubblicazione è chiaramente delineato nelle prime parole scritte nella prima pagina:

Alternando così sempre l'utile col dilettevole e col dare la preferenza, senza punto trascurare quanto accade o si ammira altrove, a fatti e soggetti nazionali, speriamo poter rendere di qual che utile al paese, questa popolare pubblicazione («L'Emporio Pittoresco», n. 1, 1).

Tra gli articoli iniziali caratterizzati da un marcato spirito patriottico, spicca nel primo numero del 1864 de «L'Emporio Pittoresco» la citata rubrica denominata *Pantheon dei Martiri Italiani*, volta alla commemorazione di personalità di rilievo che hanno sacrificato la propria vita per la patria. Tra costoro, Daniele Manin, le cui gesta sono descritte nel primo articolo della rubrica, sul numero del 4-10 settembre 1866, Ugo Bassi che veniva descritto come «fra le più nobili figure del martirologio italiano» («L'Emporio Pittoresco», n. 3, 18), e Francesco Nullo («L'Emporio Pittoresco», n. 5, 34). Le prime parole utilizzate hanno un tono solenne e patriottico:

Fra i martiri che illustrano la loro breve esistenza con una serie di atti di coraggio e di abnegazione, pei quali ogni giorno fu un novello sacrificio, non ultimo amiamo registrare l'ardente patriota che la vita lasciava in estranei contrade, combattendo a pro degli sventurati polacchi, – vogliamo dire Francesco Nullo («L'Emporio Pittoresco», n. 5, 34).

Compagnano nei numeri successivi Goffredo Mameli e Camillo Benso Conte di Cavour. Questa non è la sola rubrica nella quale emerge l'intento pedagogico e patriottico nei confronti dei lettori. In molti numeri vengono annunciate le inaugurazioni di nuove statue in importanti piazze di città italiane che raffigurano personaggi di rilievo della storia italiana. Un esempio è riscontrabile nel primo numero del 1864: quello dell'inaugurazione della statua di Gioacchino Rossini a Pesaro, una «gran festa che rimarrà a lungo nella memoria ai quanti hanno a cuore l'arte e la gloria italiana» («L'Emporio Pittoresco», n. 1, 1). Ancora più emblematiche sono le statue che rappresentano l'Italia unita; una di queste è il gruppo colossale dell'artista veneto Innocenzo Fraccaroli, *La Nuova era d'Italia* (figura 11), descritto nel numero del 9-15 ottobre 1864:

Colla ottenuta indipendenza della patria, fatto libero anco il pensiero, senza cui sono condannati a languire industria e commercio, lettere ed arti, sublimi argomenti si presentano all'artista che si attenti eternare sui marmi o sulle tele i magnanimi fatti che accompagnano, e faranno mai sempre memorabile quest'epoca di nostra redenzione («L'Emporio Pittoresco», n. 6, 46).

In questo contesto, l'arte viene considerata non solo come un'espressione estetica, ma come un mezzo potente per conservare e trasmettere la memoria storica, preservando i valori e gli ideali che hanno caratterizzato l'epoca di redenzione nazionale.

All'interno dell'«Emporio Pittoresco» non manca la presenza di Giuseppe Garibaldi, il mito risorgimentale per eccellenza. Il suo solo nome era capace di infondere speranze e forza nei cittadini italiani e di raccogliere attorno migliaia di volontari disposti a seguirlo ovunque, fiduciosi di avere trovato la guida forte e imbattibile che avrebbe reso concreti i loro ideali. Ogni impresa del generale Garibaldi e ogni aspetto della sua vita veniva raccontata radicando sempre di più il suo mito nelle menti dei lettori. «L'Emporio» utilizza la sua figura come strumento nel processo di trasferire l'eredità romantica del Risorgimento alle giovani generazioni per creare

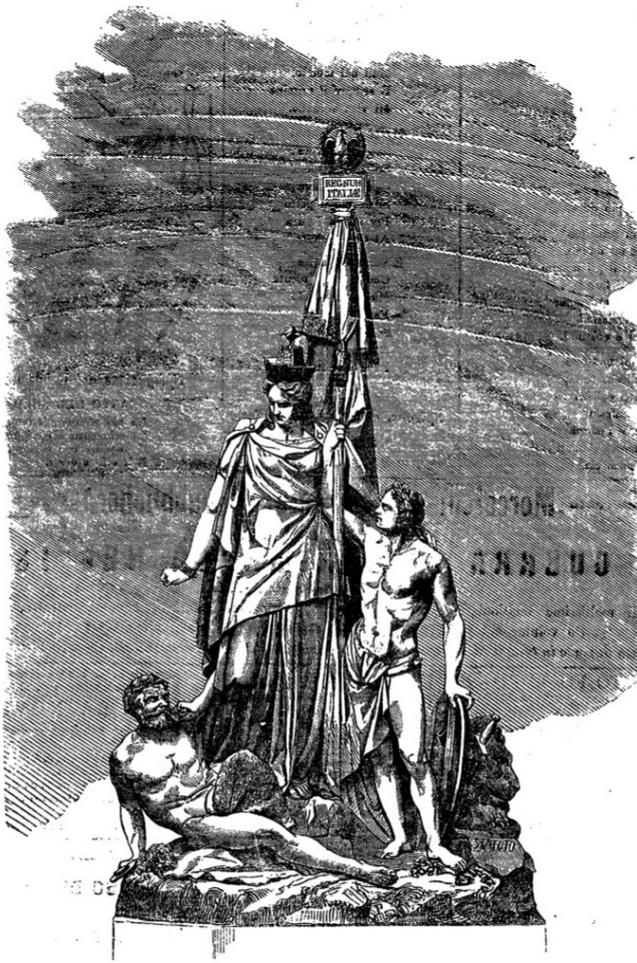
la risorta Regina colla mano impone al-l'abborrito oppressore la resa e di varcare il confine, essa stessa, l'Italia, abbraccia la nuova età forte e guerriera che fidente nel buon diritto e nelle proprie forze seppe strappargli la maschera dell'ipocrisia, scuotersi il giogo e la catena, e calpestando il tutto, inalberare il santo vessillo di nostra indipendenza.

A complemento poi del mio concetto vi aggruppai un minaccioso Leone per dinotare la vigilanza e la forza che deggiono quindi innanzi tutelare le nostre leggi in una colla nostra terra. —

Fu inoltre mio studio speciale quello che ogni accessorio ed emblema concorressero alla più cara espressione dei miei sentimenti. — Ho quindi caratterizzata l'Italia ornandola del diadema turrato cogli stemmi delle sue più elette città, e sormontandola della stella Espero, simbolo primo d'Italia.

Sulla cima dell'asta del Vessillo nazionale, ho posta rediviva l'Aquila gloriosa dell'impero di Roma. —

Destinato questo mio lavoro a segnalare mai sempre la fortunata epoca



### LA NUOVA ERA D'ITALIA

#### GRUPPO COLOSSALE

dello Scultore **FRACCAROLI**.

dell'unione e indipendenza nostra, fu ancora mio intendimento di render la dovuta giustizia alle armi valorose dell'Augusta casa di Savoia, che tanto operarono alla nostra redenzione, ponendone la croce sullo scudo a cui si appoggia il Genio guerriero d'Italia, siccome quella che alla testa delle nostre armate, ci fu sempre stimolo e guida alla santa intrapresa.

Tale si fu il mio concetto, al cui miglior possibile sviluppo, storico, artistico, non intralasciai studio, spesa e fatica. —

Di questo monumento l'artista ha già compiuto il modello in misura colossale e trovasi visibile tutti i giorni al di lui studio in Milano a San Marco, N. 8 (Casa Medici).

Noi auguriamo al signor Fraccaroli che trovi nel concorso generoso del Re, del Municipio e della cittadinanza come accrescere quei tesori artistici monumentali dei quali era così povera ed ora si va arricchendo la nostra Milano a lustro e incremento dell'arte che nuova vita ora attinge dalla libertà.

Figura 11. Illustrazione del gruppo scultoreo La nuova era d'Italia di Innocenzo Fraccaroli.

una coscienza nazionale e invogliarle a compiere le ultime imprese per l'unione effettiva dell'Italia. L'articolo, *Le pagine della vita di Garibaldi*, nei numeri del 20-26 novembre e 27 novembre – 3 dicembre 1864, evidenzia l'uso della narrativa sentimentale come mezzo per suscitare empatia e commozione nei lettori. La morte di Anita viene raccontata come una vicenda di un romanzo d'appendice, sottolineando gli accenti più emotivamente coinvolgenti della vicenda, inserita in una delle più epiche e tragiche vicende del Risorgimento, il tentativo di raggiungere Venezia da parte di Giuseppe Garibaldi dopo la caduta della Repubblica romana del 1849.

Non è l'unica occasione per citare Garibaldi, poiché sulle pagine del periodico vengono descritti anche i luoghi che l'Eroe di volta in volta visita oppure si trovano esempi di illustrazioni dedicate agli averi e alle case del generale, come nel numero del 3-9 settembre 1865, allorché viene mostrata la casa di Caprera e la stella d'onore donata a Garibaldi dai Mille.

È interessante notare come i toni patriottici emergano non solo attraverso gli articoli, ma anche nella scelta di enigmi, rebus, sciarade e logogrifi. Le soluzioni di tali giochi spesso riflettono il sentimento di libertà appena conquistata, come nel caso del rebus pubblicato nel numero dell'11-17 settembre 1864, la cui soluzione evoca la metafora «Siccome l'uccello si fa il suo nido a poco a poco, così a poco a poco la libertà progredisce nella sua via» («L'Emporio Pittoresco», n. 2, 15). Questa scelta linguistica e simbolica non è solo un esercizio ludico, ma una forma sottile di comunicazione, che coinvolge il lettore in una riflessione più profonda sulla gradualità del

progresso verso la libertà. Le allusioni alla situazione politica di Venezia, ancora sotto il dominio austriaco, emergono chiaramente, come nel logogrifo del 25 settembre – 1 ottobre dello stesso anno, dove la soluzione è «Venezia» («L'Emporio Pittoresco», n. 4, 31). Tali allusioni diventano ancor più esplicite nel “perditempo” del 4-11 novembre 1865, con la soluzione «Venezia piange» («L'Emporio Pittoresco», n. 62, 303). Anche nella scelta dei dipinti da presentare ai lettori si avverte un forte coinvolgimento per le sorti del Veneto. La scelta dell'opera di Harold Stanley intitolata *La Vedova del Volontario Veneto* nel numero del 20-26 agosto 1865 ne rappresenta un potente esempio. Nel corso dell'articolo, viene sfruttata la narrazione della tragica storia del soggetto raffigurato per tracciare un parallelismo con la situazione dell'Italia:

Povera vedova, tu sei l'immagine della tua patria, della nostra bella e sventurata Venezia, che piange anch'essa i suoi figli o morti o esiliati e sospira, il giorno della liberazione («L'Emporio Pittoresco», n. 51, 118).

In sintesi, il testo si configura come una riflessione emotiva sulla scelta artistica, utilizzando il dipinto come metafora visiva per rappresentare le angosce e le speranze dei territori del Veneto.

Una linea simile si trova per Roma. In un articolo del 1865, dedicato all'approfondimento delle antiche origini di Roma, viene colta l'occasione per sottolineare il fervente desiderio che questa città diventi parte integrante «dell'italiana famiglia»:

Da quell'epoca le sorti di Roma non sono cangiate. Il suo popolo aspetta l'ora della desiderata liberazione, ed anela il momento di congiungersi a noi, onde formare parte dell'italiana famiglia. La convenzione del 15 settembre ha rinfrancato le loro speranze, e già s'appressa sempre più il momento in cui i suoi ed i nostri voti saranno interamente appagati («L'Emporio Pittoresco», n. 22 p. 67).

#### 4. L'annessione del Veneto

La critica relativa alla condizione di Venezia è presente ma implicita, delicatamente celata e veicolata attraverso articoli estranei alla tematica principale. Nell'esempio in esame, le prime righe di un articolo che tratta d'arte presentano un'accorata critica alla situazione della città, presumibilmente formulata da un individuo coinvolto in prima persona e stanco della situazione:

Sarete forse dolente che non v'abbia nulla mandato da questa città da un bel pezzo: ma, lo sapete purtroppo, qui v'è poco di nuovo e poco che possa interessare i vostri lettori. Venezia tace, Venezia dorme, e dormirà e tacerà sempre più, finché... Ma consoliamoci col proverbio «il tempo è galantuomo» («L'Emporio Pittoresco», n. 66, 358).

Dalle parole scelte dall'autore, la cui identità si manifesta attraverso un'iniziale “S”, si rileva un sempre più accentuato desiderio di emancipazione dall'Austria e di propensione al cambiamento, sebbene tali inclinazioni non emergano in maniera esplicita nel testo, bensì si lascino intuire da chi legge. Il primo numero dell'«Emporio Pittoresco» in cui si trova un'esortazione esplicita alla guerra contro l'Austria è quello del 20-26 maggio, quando l'accordo con la Prussia era già stato firmato. In prima pagina, con un titolo dai caratteri più grandi del solito, troviamo una poesia di Giovanni Guerra – *Canto di Guerra*:

Viva Italia; il sacro popolo / A suoi fati è sempre pari; / Viva Italia: è la penisola / Fusa in un, come gli acciari: / La progenie dei magnanimi / Tutta, o Madre, è insiem con te; / Da Salerno a monte d'Erice / Viva Italia e viva il Re! // Tutti desta un solo palpito, / Tutti lega un solo amplesso: / Drappi all'aura e fuor le sciabole, / Chè è venuto il dì promesso, / Bella Italia, è sopra l'Adige, / Sopra l'Adria il tuo sentier; / Bella Italia, Iddio ti suscita; / Guerra, guerra allo stranier! // Guerra, guerra. Il nostro làbaro / È vermiglio e verde e bianco: / È una ciarpa oscura e funebre / Che il nemico ha intorno al fianco. / Sorgi, Italia, e i morti vendica, / Sorgi Dalia e prendi il mar; / Il grand'inno degii Eserciti, / In San Marco ha da suonar! («L'Emporio Pittoresco», n. 90, pp. 737-738).

Non era sorprendente constatare un sostegno favorevole nei confronti del conflitto con l'impero austriaco. In questo stesso numero, all'inizio della rubrica *Cose Varie*, viene pubblicato un annuncio direttamente da parte del direttore Edoardo Sonzogno, il quale annunciava di voler conferire premi per gli operai del suo Stabilimento che avessero preso parte alla guerra e si fossero distinti:

Il sig. Edoardo Sonzogno, editore del Secolo, dell'Illustrazione Universale, dello Spirito Folletto, della Biblioteca Legale, ecc., ha stabilito, per gli impiegati ed operai del suo Stabilimento che prenderanno parte alla guerra, sia nelle truppe regolari, sia nelle schiere volontarie, due premi, uno di L. 500, l'altro di L. 200, il primo destinato a quelli che saranno fregiati della medaglia al valor militare, l'altro di quelli che otterranno la menzione onorevole («L'Emporio Pittoresco», n. 90, 750).

Emerge chiaramente la prospettiva della casa editrice Sonzogno riguardo all'aspirazione dell'Italia di consolidare la sua nuova identità attraverso la partecipazione al conflitto. L'annuncio di Edoardo Sonzogno costituisce un esempio eloquente di come le figure di spicco nell'ambito editoriale abbiano svolto un ruolo determinante nella modellazione dell'opinione pubblica durante un periodo storico di così grande rilevanza per l'Italia. Nei numeri successivi, si osserva una netta preponderanza di contenuti strettamente legati al contesto bellico. Durante l'intero mese di giugno viene descritta sulle pagine de «L'Emporio Pittoresco» un'intensa atmosfera di preparazione alla guerra; ad esempio, vengono forniti dettagli sulle partenze e gli arrivi dei coscritti nei territori veneti, non solo delle forze italiane ma anche dei contingenti austriaci. Nel numero del 17-23 giugno, viene sottolineata l'importanza di questo evento attraverso un'illustrazione a tutta pagina che ritrae la partenza dei soldati chiamati alle armi nella piazza della Cittadella a Torino (figura 12). L'articolo associato a tale immagine elogia l'entusiasmo dei soldati italiani:

La sollecitudine con cui i nostri soldati congedati ed i circoscritti chiamati sotto le armi si sono recati al loro destino, è stata notata e lodata da tutta la stampa, e mostra di quanto entusiasmo siano animati tutti gli Italiani quando si tratta di difendere la patria e di compiere l'indipendenza («L'Emporio Pittoresco», n. 94, 802).

Il connubio delle grandi doti di imprenditore di Edoardo Sonzogno e il suo convinto sostegno alla guerra si manifesta nella decisione di produrre delle dispense specificamente dedicate alla rappresentazione illustrata del conflitto, intitolate *Album della Guerra: storia illustrata della campagna del 1866*. La direzione di questo lavoro viene affidata a Eugenio Torelli Viollier, futuro fondatore del «Corriere della Sera», mentre le illustrazioni vengono affidate a Guido Gonin, rinomato illustratore della rivista.

Con l'avvio effettivo della guerra, il 20 giugno, le pagine dell'«Emporio» si impreziosiscono di approfondimenti che riguardano lo scontro bellico, riducendo significativamente lo spazio dedicato ad altre tematiche. Nelle sue colonne, il periodico offre una dettagliata esposizione dei fronti, presentando una serie di articoli e illustrazioni che delineano le vicende sia dell'esercito alleato che di quello avversario.

Non stupisce che la sconfitta dell'esercito italiano contro gli austriaci faticosi a comparire sulle pagine de «L'Emporio Pittoresco». Persino nell'articolo che tratta della sconfitta subita a Custoza il 24 giugno non viene fatto cenno a un fallimento militare. Invece di parlare dell'insuccesso dell'esercito italiano la rivista narra il valore dimostrato dal principe Umberto e dal suo battaglione:

Il principe Umberto dimostrò nella giornata un valore ed un'energia tale che non pareva già ch'egli assistesse alla prima, ma alla ventesima battaglia. Il principe Umberto entrò nel quadrato del 4° battaglione del 49° reggimento, sfoderò la sua sciabola, coll'esempio e con le parole incoraggiò i soldati, che resisterono a replicati assalti con rara fermezza, fecero un macello degli ulani, e li obbligarono con un fuoco ben aggiustato a ritirarsi in disordine («L'Emporio Pittoresco», n. 101, 915).

Anche nell'immagine associata a questo articolo viene mostrato un gesto eroico dei soldati che troviamo così descritto nella didascalia: «Il 4° battaglione del 49° reggimento si forma in quadrato per respingere una carica d'ulani austriaci e difendere il principe Umberto» («L'Emporio Pittoresco», n. 101, 915) (figura 13). La



**L'EMPORIO PITTORESCO**

ANNO III. GIORNALE SETTIMANALE N. 94

**Prezzo d'abbonamento**

	Anno	Sem.
Franco di porto nel Regno . . .	Il. L.	6 — 3 —
Idem Svizzera . . . . .	8 —	4 —
Idem Francia . . . . .	10 —	5 —
Idem Veneto, Inghilterra . . . . .	12 —	6 —

Gli abbonati hanno diritto alle copertine ed ai frontispiz ed indici di ciascun volume semestrale; ed inoltre quegli annii ricevono in dono due pubblicazioni illustrate, e quelli semestrali una sola.

**Dal 17 al 23 Giugno 1866**

Prezzo di cadaun numero anche arretrato  
**Centesimi 10**

È vietato ai Rivenditori di esigere un prezzo maggiore in tutto Italia

**Avvertenze**

Il miglior mezzo d'abbonarsi è l'invio dell'importo in vaglia postale intestato alla Direzione dell'Emporio Pittoresco, Milano, Via Pasquirolo, N. 14 (nuova numerazione).  
Lettere, gruppi, disegni devono inviarsi franchi alla Direzione dell'Emporio Pittoresco, in Milano. Inserzioni L. 4 per linea o spazio di linea



TORINO. — Piazza della Cittadella — Partenza de' contingenti chiamati sotto le armi.

Figura 12. Illustrazione della partenza dei contingenti chiamati sotto le armi nel 1866, per la guerra contro l'impero austriaco, in piazza della Cittadella a Torino.

strategia della narrazione si concentra sugli aspetti positivi e sulla dimostrazione di resilienza, con l'intento di mantenere l'ottimismo e il sostegno pubblico, mostrando la forza morale e il valore del principe e degli uomini in campo. La narrativa positiva segue i tempi della comunicazione giornalistica; la vicenda della battaglia di Custoza viene raccontata dall'«Emporio» ad agosto, periodo in cui gli eventi cruciali della guerra che hanno sancito la vittoria della Prussia sono già stati determinati, con l'armistizio di Nikolsburg del 26 luglio, che sancisce la fine del conflitto. Questa prospettiva consente alla redazione di presentare gli avvenimenti usando toni che indirizzano il pubblico a percepire la guerra esclusivamente attraverso una lente positiva e a credere che il coraggio e la determinazione dell'esercito italiano abbiano pienamente soddisfatto le aspettative e le promesse fatte. Lo stesso approccio narrativo viene utilizzato nei confronti della descrizione della battaglia di Lissa, combattuta il 20 luglio dalle flotte italiana e austriaca nelle acque dalmate. L'articolo che troviamo nel numero del 2-8 settembre, non fa altro che esaltare e raccontare il coraggio dei marinai e del comandante Cappellini e del loro eroico gesto di affondare insieme alla fregata *Palestro*, omettendo la realtà dei fatti, vale a dire che la nave affondò a causa dell'esplosione del suo deposito munizioni. Chi scrive immagina un ipotetico dialogo tra il comandante e i soldati che decidono con determinazione il loro destino, un evento irrealistico vista la reale dinamica degli eventi, che non lasciarono scampo alla ciurma italiana e nemmeno il tempo:



EMFORIO PITTORESCO

921

BATTAGLIA DI CUSTOZA.  
Il 4.° battaglione del 49.° reggimento si forma in quadrato per respingere una carica d'ulani austriaci e difendere il principe Umberto.

Figura 13. *Battaglia di Custoza. Illustrazione del quarto battaglione che difende il principe Umberto da un attacco di soldati austriaci.*

– E voi, comandante? – Io debbo e voglio perire col mio bastimento. – In questo caso, replicò risolutamente il Viterbo, voi non sarete solo. Ed a gran voce: «Marinai della Palestro! gridò, il fuoco è indomabile: il nostro comandante ordina a tutti d'abbandonare il bastimento e di salvarsi sui Governolo e sull'Indipendenza; egli però rimane a bordo». A risposta si levò un grido unanime: «Noi rimarremo tutti con lui! Viva il comandante! Viva l'Italia!» Andò quel grido al cuore del Cappellini: «Che sia fatto, esclamò, valentuomini, il vostro volere» («L'Emporio Pittoresco», n. 105, 978).

L'elemento emotivo, volto a creare una narrazione intrisa di eroismo e devozione alla causa patriottica spinge la rivista a focalizzarsi sull'aspetto umano e sulla forza morale dei protagonisti, piuttosto che su dettagli tecnici o strategici della battaglia, stuzzicando l'empatia del lettore, a discapito della realtà dei fatti. La seconda umiliante sconfitta di un conflitto iniziato su auspici ben differenti conduce alla manipolazione evidente delle notizie. Ai lettori la verità viene celata da una accentuata esaltazione di un eroismo solo presunto, che intende nascondere l'inadeguatezza della flotta – come prima dell'esercito – del Regno, e in particolare dei suoi vertici militari.

## 5. Roma capitale d'Italia

Con l'arrivo del mese di gennaio del 1867, si assiste a una graduale cessazione dei riferimenti alla guerra contro l'Austria. Tuttavia, emergono occasionali accenni alla liberazione di Roma, forse come conseguenza del successo dell'annessione del Veneto, accompagnati da un sentimento di rivincita anche nei confronti della gloriosa città eterna. Analogamente a quanto accaduto prima dell'annessione del Veneto, si notano enigmi come sciarade, rebus e logogrifi che suggeriscono la volontà di unire la città al nuovo Regno Italico, come possiamo vedere

nella soluzione del rebus del 20-26 gennaio: «A dispetto dei preti, fra poco sarà nostra Roma» («L'Emporio Pittoresco», n. 125, 47). A differenza della situazione precedente, queste allusioni sono meno velate, forse a causa dell'entusiasmo della vittoria che si riflette in un tono più esplicito. Nell'uscita del 17-23 febbraio anche in un annuncio in cui si comunica la ripresa della rubrica dedicata alle grandi città illustrate non a caso viene scelta come prima città Roma:

Annunziamo quindi che siamo occupati a preparar un numero consacrato tutto alla città di Roma. Strade, piazze, palazzi, monumenti, opere d'arte formeranno il soggetto delle vignette; il testo conterrà storia, descrizioni, aneddoti, insomma tutto quanto sarà utile a presenta le sotto il suo vero aspetto, fuori delle generalità note a tutti, la città de' consoli, de' Cesari e de' papi, la futura capitale d'Italia («L'Emporio Pittoresco», n. 129, 97).

Nella parte conclusiva le parole «futura capitale d'Italia» non mettono in dubbio che questo sarà il destino della città, suggerisce una forte convinzione riguardo al ruolo futuro di Roma come capitale del nuovo stato italiano. Nel novembre e nel dicembre del 1867 vengono descritti i fatti di Roma. Nell'uscita del 24-30 novembre viene introdotta la rubrica che tratterà gli eventi della campagna militare. Le parole utilizzate per descrivere non hanno nulla di patriottico anzi, a differenza della terza guerra di indipendenza, si parla di insuccesso e sicuramente le gesta degli insorti del popolo romano non vengono descritte come gesta eroiche. I fatti vengono narrati con una forte oggettività. L'unico articolo che parla di disprezzo verso l'esercito francese, che arrivò in aiuto a quello pontificio, è presente nelle colonne del numero del 15-21 dicembre dove viene menzionata con tristezza la sconfitta della battaglia di Mentana:

Tutto è stato detto circa la battaglia di Mentana: è tempo di dimenticare questa pagina sciagurata della nostra storia! [...] Il fatto più deplorabile di quella giornata fu l'intervento de' francesi, intervento di dubbia utilità, che ha grandemente inasprito gli animi in Italia, contro la Francia («L'Emporio Pittoresco», n. 172, 786).

Le menzioni a Roma e alla sua riconquista cessano del tutto dal 1868 al 1870, vengono solo i ricordati i martiri della battaglia di Mentana nel numero del 24-30 ottobre del 1869, in una poesia di Venceslao Bavarelli. Sulle pagine della rivista a partire da giugno del 1870 viene ampiamente raccontata la guerra franco prussiana nella rubrica con il titolo *Guerra del 1870*. Come con la guerra contro l'Austria viene lasciato meno spazio ad altri argomenti, in special modo in questo momento la direzione decide di sacrificare parte dello spazio dedicato ai romanzi, grande punto di forza delle pubblicazioni della casa editrice Sonzogno, questa volta con un avviso nel numero del 14-20 agosto viene comunicato ai lettori questo cambiamento:

Allo scopo di meritare sempre più il favore del pubblico l'EMPORIO PITTORESCO, durante la guerra, limiterà la pubblicazione del romanzo a sole quattro pagine, riservando le altre dodici alle illustrazioni di attualità relative alla guerra («L'Emporio Pittoresco», n. 311, 59).

Nonostante l'impegno della Francia in un conflitto impegnativo con la Prussia, le pagine de «L'Emporio» tralasciano di considerare la significativa opportunità derivante dalla potenziale presa di Roma. La narrativa degli eventi bellici si sviluppa senza adottare una posizione favorevole alla Francia o alla Prussia, segno di una voluta prudenza nei confronti del conflitto e di ciò che ne poteva conseguire per l'Italia. Nel momento della liberazione di Roma non vengono fatte premesse, semplicemente il periodico nell'uscita del 25 settembre – 1 ottobre annuncia la liberazione della città sempre nella stessa rubrica in cui veniva raccontata la guerra franco prussiana. La notizia non compare neppure in prima pagina, dove invece viene presentato il generale barone di Moltke, capo di stato maggiore dell'esercito prussiano. La liberazione di Roma viene trattata al pari delle altre notizie belliche. Indubbiamente, nei numeri successivi si trovano articoli che forniscono una descrizione più dettagliata sull'arrivo dell'esercito italiano a Civitavecchia e sull'assalto a Roma. Tuttavia, se confrontati con la narrativa della liberazione di Venezia e dei territori veneti, si evidenzia una disparità significativa nei metodi di

comunicazione degli eventi al lettore. Gli scritti mancano dell'entusiasmo patriottico presente durante la terza guerra d'indipendenza, assumendo invece toni notevolmente più contenuti. La descrizione degli eventi non segue in maniera sincronizzata lo svolgimento degli avvenimenti, come avvenuto precedentemente nel contesto veneto. In questo caso, la liberazione di Roma è annunciata in anticipo, per poi essere narrata nei numeri successivi. Nonostante i toni risultino sollevati, dopo anni di dibattiti e sforzi dedicati alla conquista di Roma, il resoconto degli avvenimenti manca della carica di patriottica riscontrata invece nell'annessione del Veneto. Quali motivazioni hanno indotto «L'Emporio Pittoresco» a trattare due episodi di uguale rilevanza nella storia italiana in maniera completamente differente?

Sono diverse le teorie sul cambiamento di approccio nella narrazione dell'evento storico che riguarda la liberazione di Roma e quello che coinvolge l'annessione del Veneto. Le numerose sconfitte per la presa di Roma, compresa quella recente nel 1867 di Garibaldi, avevano allontanato il sostegno del re Vittorio Emanuele II alla causa. Timoroso della forza della Francia, il sovrano aveva deciso di evitare qualsiasi scontro con questa grande potenza europea. La posizione del re avrebbe potuto mitigare i toni di rivalsa di molta stampa moderata, compreso «L'Emporio Pittoresco». Questo atteggiamento è totalmente differente rispetto all'energia nazionalistica profusa nelle colonne del periodico durante il conflitto contro l'Austria. Sfogliando la rivista da metà del 1868 fino all'effettiva liberazione di Roma nel 1870 non ci sono riferimenti narrati con il medesimo fervore patriottico della terza guerra di indipendenza. La redazione de «L'Emporio Pittoresco», con probabilità, scelse di allinearsi alle volontà della monarchia sabauda, astenendosi dal formulare opinioni fortemente assertive. Di conseguenza, evitò di suscitare nei propri lettori sentimenti significativamente ostili nei confronti dello Stato Pontificio.

Un'altra motivazione da prendere in considerazione è l'attaccamento e la predilezione di Edoardo Sonzogno per Parigi che finì per giocare un ruolo essenziale nella sua vita e nella storia della sua casa editrice. Ogni anno Sonzogno trascorreva lunghi periodi a Parigi dove poteva osservare da vicino il prospero mercato editoriale francese e cogliere spunti e strategie di successo da adattare in Italia. Nel 1869 fonda, nella capitale francese, una casa editrice parallela alla Sonzogno, anche se la filiale parigina ebbe vita breve e possiamo dire che non fu un'impresa fortunata, resta in vita fino alla fine del 1870 nel periodo a noi interessato («La Fabbrica del Libro», n. 2). La pacatezza di opinioni nei confronti della Francia tra la fine del 1868 e il 1870 potrebbe essere ricondotta anche al coinvolgimento della casa editrice Sonzogno al contesto francese. Durante quegli anni, Parigi forniva alla casa editrice milanese una «risorsa fondamentale» di cui non poteva fare a meno: i romanzi popolari d'appendice. Questi testi erano il cuore dell'attività di Sonzogno, un elemento chiave per potenziare le tirature dei giornali e delle riviste, oltre ad arricchire costantemente il catalogo delle sue pubblicazioni. Sonzogno diffondeva opere letterarie su diversi canali e in quantità straordinarie, per cui necessitava di una ricca fonte da cui prelevare continuamente nuovi romanzi e autori. Questa fonte venne individuata nella Société des gens de lettres, fondata nel 1837 con l'obiettivo principale di tutelare i diritti degli scrittori. Con sede a Parigi, questa organizzazione rappresentava i più noti autori francesi, gestendo la vendita dei diritti per la riproduzione delle loro opere nelle pubblicazioni periodiche nazionali. Edoardo aveva compreso le grandi possibilità che si sarebbero aperte se fosse riuscito a stabilire una connessione privilegiata con questa società («La Fabbrica del Libro», n. 2). Edoardo Sonzogno, quindi, stava cercando di conquistare l'appoggio della Société des gens de lettres per i suoi interessi imprenditoriali, forse questo ha spinto a non inimicarsi i francesi evitando di sbilanciarsi sulla guerra franco prussiana e quindi anche sulla liberazione della città di Roma.

Occorre anche tener conto della nascita de «Il Secolo». Il quotidiano della casa editrice Sonzogno viene pubblicato a partire dal maggio del 1866, periodo in cui iniziano gli avvenimenti della guerra contro l'Austria. Questo, probabilmente, ha permesso a «L'Emporio Pittoresco» di avere molto più spazio nella narrazione degli eventi dell'annessione del Veneto, in quanto il «Secolo» è una pubblicazione nuova e non ancora intrisa di quella notorietà che acquisirà negli anni a venire. Diversamente nel caso della guerra franco-prussiana e della liberazione di Roma del 1870 il giornale dei Sonzogno aveva acquisito fama, diventando il quotidiano più venduto d'Italia. Molto probabilmente questo aveva portato a prediligere la narrazione degli eventi di cronaca su «Il Secolo» piuttosto che su «L'Emporio», a cui, invece, era lasciato il suo ruolo originale di periodico di varietà.

Per concludere, la varietà di motivazioni, tra cui le dinamiche politiche, le strategie editoriali e le influenze personali, possono contribuire a spiegare il differente approccio de «L'Emporio Pittoresco» nella trattazione di questi due eventi storici di rilievo. Tutte queste supposizioni però rimangono senza possibilità di verifica in quanto l'archivio della casa editrice Sonzogno non esiste più, togliendo così la possibilità per chi compie ricerche sulle pubblicazioni di questa casa editrice di avvalorare con certezza le teorie nate leggendo le fonti dirette di periodici e quotidiani.

## 6. Collaboratori

Nel corso dell'analisi sono emerse dinamiche ricorrenti relative ai collaboratori che contribuivano alla realizzazione del periodico. Un elemento di rilievo è rappresentato dalla frequente assenza di firme alla conclusione degli articoli. Nel caso in cui la firma fosse presente, solitamente consisteva nel nome puntato o, in alcuni casi, nell'affiancamento del cognome, anch'esso spesso puntato. La pratica di scrivere per intero il nome del giornalista collaboratore era raramente adottata. Un'altra dinamica interessante è rappresentata dal fatto che coloro che scrivevano non erano assegnati a specifiche rubriche: infatti, una stessa firma poteva comparire in articoli che trattavano argomenti differenti. Durante la consultazione del periodico, è stato possibile individuare alcune firme di personalità rilevanti nel contesto culturale e politico dell'Italia unita. Tra questi spiccano nomi quali Eugenio Torelli Viollier, Felice Cavallotti, Carlo Romussi, e altri ancora. Alcuni di questi individui hanno mantenuto una presenza costante per periodi prolungati, mentre altri hanno collaborato sporadicamente con singoli articoli. Nell'analisi di personaggi di spicco in questione, prendiamo in esame la figura di Eugenio Torelli Viollier, che si forma nella casa editrice Sonzogno per poi abbandonarla e creare il «Corriere della Sera». Arriva a Milano nel 1866 con un contratto con Sonzogno come redattore sia dell'«Illustrazione Universale» che dell'«Emporio Pittoresco», a testimoniare la grande capacità di Edoardo Sonzogno di scoprire nuovi talenti. Per un limitato lasso di tempo collabora con il «Gazzettino Rosa» di Felice Cavallotti e nel 1868 si stacca completamente dalla casa editrice Sonzogno. Il primo contributo di Eugenio Torelli Viollier alle pagine dell'«Emporio Pittoresco» è pubblicato nel numero del 10-16 giugno 1866, dove la sua firma compare sotto il racconto *Le Sensitive*. Nello stesso numero compare anche per la prima volta la sua firma in qualità di redattore e dopo di lui nessuno si firmerà più con questo ruolo, fino alla chiusura del periodico nel 1889. La sua sigla E.T.V. compare in diversi articoli nel periodo compreso tra il giugno del 1866 e il febbraio del 1868, quando è presente un piccolo trafiletto in cui annuncia la sua rinuncia alla redazione de «L'Emporio Pittoresco»:

Il nostro egregio amico, il signor Torelli Viollier, già redattore dell'Emporio pittoresco, ci prega d'inserire questa dichiarazione: Continuandosi ad inviarmi lettere qual redattore in capo dell'Emporio pittoresco, credo necessario dichiarare che dal 1.º gennaio 1868, distratto da altre occupazioni, con rammarico ho rinunciato alla redazione di questo giornale. E. Torelli Viollier («L'Emporio Pittoresco», n. 180, 94).

Torelli Viollier scrive articoli che trattano diverse tematiche. Nel numero del 17-23 giugno sotto la rubrica *Igiene* introduce un libro del dott. David Chiossone intitolato *Il Dottor Omobono*, esponendo le motivazioni che hanno portato a pubblicare nelle colonne del periodico alcuni estratti del libro, mentre nel numero del 24-30 giugno troviamo un articolo che riguarda le dinamiche della guerra contro l'Austria e nello specifico l'arruolamento dei volontari a Milano. Nel 1867 è l'autore di un articolo che approfondisce la figura di Andrea Mantegna, confermando l'idea secondo la quale agli autori dell'«Emporio Pittoresco» non era affidata una sola rubrica o tematica, ma diverse: chi trattava d'arte poteva ritrovarsi a scrivere articoli di cronaca o diventare l'estensore di un racconto. Importante come presenza nell'«Emporio Pittoresco» è la figura di Carlo Romussi, futuro direttore del «Secolo». Il nome di Romussi compare più volte nel periodico con la sigla C.R. a partire dal numero del 5-11 gennaio 1873, in un articolo dedicato alla storia di Federico Barbarossa, anche se in un numero del 1866, per la precisione del 1-7 aprile, compare una sigla C.R. nell'articolo con il titolo *Fenomeno vulcanico*

presso l'isola di Santorino («L'Emporio Pittoresco», n. 83). La sua collaborazione a «L'Emporio Pittoresco» inizia ufficialmente nel 1873 e prosegue fino al 1880. Vicino alle posizioni di Felice Cavallotti, accentuò le polemiche del giornale contro il partito moderato milanese e partecipò alle manifestazioni popolari del 1898. L'appoggio a Felice Cavallotti da parte della casa Sonzogno si nota nella sua presenza assidua sulla rivista: vengono spesso pubblicate le sue poesie, a partire dal 1866. La casa editrice Sonzogno sponsorizza Cavallotti ponendo degli sconti per abbonati alle sue opere:

Tutti poi indistintamente gli abbonati avranno diritto di avere collo sconto del 40 p. 100 sul prezzo di L. 5 –la bellissima edizione delle Poesie complete di Felice: Cavallotti, che vedrà la luce nel venturo Dicembre («L'Emporio Pittoresco», n. 429, 239).

Non solo Cavallotti, il «bardo della democrazia», scrive su «L'Emporio», ma «L'Emporio» scrive su di lui. In particolare vengono rese note alcune delle sue opere teatrali, oppure sono presenti poesie a lui dedicate, come ad esempio nell'uscita del 26 novembre – 2 dicembre, quando un tale Silvano Ibleo scrive *Ode a Felice Cavallotti, Artista e Cittadino Illustre* («L'Emporio Pittoresco», n. 952); oppure nel numero del 5-11 ottobre del 1884 *Poesia a Felice Cavallotti: Reduce in Firenze della Campagna contro il Colera di Napoli* («L'Emporio Pittoresco», n. 1049). Nel 1868 fonda il «Gazzettino Rosa», organo della democrazia milanese, in cui partecipano come abbiamo visto in precedenza sia Carlo Romussi che Eugenio Torelli Viollier. La sua presenza assidua sulle pagine de «L'Emporio» riflette le idee politiche della casa editrice.

Non solo esponenti di rilievo nel mondo dell'editoria e della politica hanno contribuito ai contenuti «dell'Emporio», ma anche umanisti quali Francesco Dall'Ongaro e personalità di spicco come lo scrittore francese Alexander Dumas. Nota è l'ammirazione di Dumas per il generale Garibaldi che di fatto segue nell'impresa dei Mille del 1860 e sul quale pubblica una biografia. Durante un periodo di oltre tre anni a Napoli, Dumas assume la direzione del giornale «L'Indipendente», un progetto editoriale al quale partecipa anche Eugenio Torelli Viollier. Molto probabilmente Dumas ha svolto un ruolo chiave nella stipula del contratto tra Torelli e Sonzogno.

Questa sinergia tra figure di spicco nel panorama culturale e intellettuale del tempo contribuisce in maniera significativa alla ricchezza e alla diversità dei contenuti de «L'Emporio Pittoresco», riflettendo la sua apertura ad una pluralità di voci e influenze di rilievo internazionale. Nelle pagine del periodico lo scrittore Alexandre Dumas contribuisce non solo con racconti, poiché spesso è autore di rubriche su tematiche differenti. Nel 1865 la sua firma compare per diversi numeri nella rubrica *Studi Storici* con articoli che trattano le vicende seicentesche di Masaniello, mentre l'anno seguente gli viene affidata la rubrica *Scienze Naturali* e sempre per diverse uscite scrive articoli il cui tema sono i serpenti.

Un altro personaggio che compare nelle pagine del nostro periodico è il citato Francesco dall'Ongaro. Profondamente pervaso dagli ideali risorgimentali e romanticamente e religiosamente teso alla comprensione della realtà popolare e alla promozione di una letteratura che con quella si confrontasse, era una figura che ben si adeguava alla collaborazione con una casa editrice come quella del Sonzogno. Sin dagli inizi dell'«Emporio Pittoresco» vengono pubblicate le sue poesie. La prima compare nel secondo numero del primo anno di pubblicazione del periodico, con un tema apolitico: la poesia è un ipotetico dialogo tra il poeta e lo scultore di una statua, che noi individuiamo nella ninfa Galatea. Più tardi nello stesso anno di dall'Ongaro è presente una poesia di marcato stampo patriottico, *La Notte dei Morti*. Quest'opera, accompagnata da un'illustrazione, si distingue per la sua profonda tematica patriottica, contribuendo a enfatizzare la poliedricità dell'autore e il suo impegno nei confronti di questioni di rilevanza sociale e politica («L'Emporio Pittoresco», n. 9).

Di fondamentale importanza per una pubblicazione illustrata come «L'Emporio Pittoresco» sono gli artisti incaricati di crearne le immagini. Le firme più frequenti, nei primi anni di pubblicazione della rivista, sono quelle di Guido Gonin e Giulio Gorra. In altre occasioni, si rintracciano anche le opere di Luigi Borgomainerio, fervido rappresentante della Scapigliatura, di Camillo Saglio e di Bignami, presumibilmente Vespasiano, pittore e illustratore italiano che si forma all'Accademia di Bergamo, anch'egli

facente parte della Scapigliatura. In molte occasioni, l'identità dell'artista non è esplicitamente indicata nell'illustrazione, ma piuttosto riporta il nome della tipografia. Un esempio in tal senso si riscontra sfogliando le pagine della rivista, dove frequentemente si trovano accostati alle immagini i nomi delle tipografie Vajani, Genziana, Ratti, Centenari e Balbiani, presumibilmente tutte appartenenti al contesto tipografico milanese dell'epoca. Sia Gonin che Gorra erano già presenti sulla prima pubblicazione periodica di Edoardo Sonzogno, «Lo Spirito Folletto». Nel 1867 era esplicitata la collaborazione dei due artisti anche a questo periodico:

A tal uopo egli si è circondato d'una schiera di scrittori e di artisti scelti fra i migliori e più riputati: ci basterà segnare fra i primi i nomi di detto Arrighi, di Vittorio Bersezio, di Luigi Coppola, di Dora l'Istria, di Filippo Filippi, di Gherardi del Testa, d'Antonio Ghislanzoni, di Vittorio Imbriani, di Carlo Pisani, di Vincenzo Salvatore, di Pacifico Valussi, ecc., – fra i secondi i nomi del Borgomainero, dei due Fontana, dei due Gonin, del Giacomelli, del Gorra, del Marietti, del Perotti, ecc. («L'Emporio Pittoresco», n. 123, 14).

La loro presenza su «L'Emporio Pittoresco» continua fino al 1870, data dopo la quale i loro nomi non compaiono più accanto alle illustrazioni. Le firme di altri artisti che collaborano per periodi prolungati sono quelle G. Galli e Cenni. Il primo nome, privo di un'identificazione completa, potrebbe essere attribuito al pittore Luigi Mauro Giuseppe Galli, la cui data di nascita – 1822 – lo colloca a livello temporale possibilmente associabile alla firma. Le illustrazioni, specialmente litografie a tale firma nell'«Emporio Pittoresco» sono numerosissime nel periodo che va dal 1872 al 1875. Quanto al secondo artista si tratta di Quinto Cenni, che si formò all'Accademia di Brera a Milano fino al 1870 per poi collaborare con «L'Emporio Pittoresco». Per la rivista realizzò per lo più soggetti a carattere storico militare, come la litografia *Assalto di Roma* pubblicata nel numero del 9-15 ottobre 1870. La natura “istantanea” dello stile dei disegni litografici di Cenni, presenti nei numeri precedenti e successivi, suggerisce la sua presenza fisica a Roma durante la liberazione, suggerendo che i suoi schizzi fossero rappresentazioni dirette della realtà (Pallottino 2010). Le colonne della rivista erano impreziosite anche da illustrazioni realizzate da collaboratori stranieri. Janet-Lange, pseudonimo di Ange-Luis Janet, pittore di soggetti storici, litografo e illustratore francese, ne è un esempio. La sua firma si trova accanto all'immagine presente nel numero del 26 novembre-2 dicembre 1871, che raffigura la residenza estiva dell'imperatore d'Austria («L'Emporio Pittoresco», n. 378).

Lesame dell'«Emporio Pittoresco» getta una nuova luce sull'influenza della Sonzogno nel contesto della stampa italiana del periodo post-unitario. Attraverso la pubblicazione di una vasta gamma di opere, che abbracciavano non solo libri ma anche giornali e periodici, la casa editrice svolse un ruolo essenziale nel modellare le idee e le opinioni dei cittadini della neonata Italia, contribuendo in modo significativo alla formazione culturale e politica del tempo. Questo studio ha mirato a porre in risalto non solo l'importanza, ma la necessità di un'analisi più dettagliata di questa casa editrice, riconosciuta come una delle colonne portanti della stampa italiana nel XIX secolo. Nonostante le numerose sfide derivate dall'assenza di un archivio completo e organizzato, l'analisi delle pagine del periodico può contribuire a una maggiore conoscenza nel settore finora non molto studiato dei periodici postunitari, numerosi e diffusi.

## Riferimenti bibliografici

### Barile L.

1994 *Le parole illustrate. Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Modena, Mucchi Editore.

### Bergamini O.

2006 *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Roma-Bari, Laterza.

### Cammarano F.

2011 *Storia dell'Italia liberale*, Roma-Bari, Laterza.

**Cantarella E., Della Peruta F.**

2015 *Bibliografia dei periodici economici di Milano*, Milano, FrancoAngeli.

**Castronovo V.**

1991 *La stampa italiana dall'unità al fascismo*, Roma-Bari, Laterza.

**Corradi M., Valisa S.**

2021 *La carta veloce. Figure, temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli.

**Giordano M.**

1983 *La stampa illustrata in Italia. Dalle origini alla Grande Guerra*, Milano, Guanda Editore.

**Gozzini G.**

2020 *Storia del giornalismo*, Milano, Pearson.

**Murialdi P.**

2006 *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Bologna, il Mulino.

**Nasi F.**

1996 *Il peso della carta. Giornali, sindaci e qualche altra cosa di Milano dall'Unità al Fascismo*, Bologna, Edizioni Alfa.

**Pallottini P.**

2010 *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, La Casa Usher.

**Romanelli R.**

1997 *L'Italia liberale*, Bologna, il Mulino.

**Rizzo M.M.**

2013 «L'Italia è». *Mezzogiorno, Risorgimento e post-Risorgimento*, Roma, Viella.

**Scardigli M.**

2011 *Le grandi battaglie del Risorgimento*, Milano, Rizzoli.

## Periodici

**Cagninelli V.**

2008 *Edoardo Sonzogno rappresentante italiano della Société des gens de lettres*, in «La Fabbrica del libro», n. 2.

«L'Emporio Pittoresco», 1864-1882.

«L'Illustrazione Universale», a. I 1864-1865.

## Sitografia

**Biblioteca digitale lombarda:**

[https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Search/Results?lookforo%5B%5D=emporio+pittoresco+&hiddenFilters%5B%5D=ricercabile\\_str%3A+T&daterange%5B%5D=data\\_str&data\\_strfrom=&data\\_strto=&sort=relevance&bool1%5B%5D=AND&lookfor1%5B%5D=&type1%5B%5D=AllFields](https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Search/Results?lookforo%5B%5D=emporio+pittoresco+&hiddenFilters%5B%5D=ricercabile_str%3A+T&daterange%5B%5D=data_str&data_strfrom=&data_strto=&sort=relevance&bool1%5B%5D=AND&lookfor1%5B%5D=&type1%5B%5D=AllFields), ultima consultazione: dicembre 2023.

**Regione Lombardia:**

LombardiaBeniCulturali, <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDBoo13FE/>, ultima consultazione: gennaio 2024.

**Treccani dizionario biografico degli italiani:**

[https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-sonzogno\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=SONZOGNO%2C%20Raffaele](https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-sonzogno_(Dizionario-Biografico)/?search=SONZOGNO%2C%20Raffaele)), ultima consultazione: gennaio 2024.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/sonzogno\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sonzogno_(Dizionario-Biografico)/), ultima consultazione: gennaio 2024.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-torelli-viollier\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-torelli-viollier_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione: gennaio 2024.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-dall-ongaro\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-dall-ongaro_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione: gennaio 2024.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/quinto-cenni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/quinto-cenni_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione: gennaio 2024.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/vespasianobignami/?search=Bignami%2C%20Vespasiano>, ultima consultazione: gennaio 2024.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-romussi/>, ultima consultazione: gennaio 2024.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/editoriaegiornalismo\\_%28L%27Unificazione%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/editoriaegiornalismo_%28L%27Unificazione%29/), ultima consultazione: gennaio 2024.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-carlo-emanuele\\_cavallotti/search=Cavall%3Btti%2C%20Felice%20Carlo%20Emanuele](https://www.treccani.it/enciclopedia/felice-carlo-emanuele_cavallotti/search=Cavall%3Btti%2C%20Felice%20Carlo%20Emanuele), ultima consultazione: gennaio 2024.

## DONNE E STAMPA DI MODA: IL CASO DI «MARGHERITA», 1878-1883

### *Women and Fashion Press: the Case Study of «Margherita», 1878-1883*

Marianna Catena

DOI: 10.36158/sef6061c

#### Abstract

Nell'Italia postunitaria, che si presentava come una nazione con profonde divisioni sociali e con la necessità di guidare i cittadini verso un'idea condivisa di nazione, il genere femminile ebbe un ruolo cruciale. I periodici femminili e i giornali di moda, nati nella Francia del XVIII secolo, si rivelarono mezzi efficaci per educare le masse attraverso l'approccio illuminista dell'*educare divertendo*. Queste pubblicazioni trasformarono le donne in creatrici e consumatrici, innanzandole a soggetto di interesse per il mondo della stampa. Il saggio analizza i primi cinque anni di vita di «Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», fondato nel 1878 dalla casa editrice Treves e che fu uno dei giornali di moda più diffusi in Italia, con l'intento di fare luce sulle metodologie utilizzate dal giornalismo di moda per parlare alle donne italiane del tempo, formandole ad una cultura di genere specifica e nuova, capace di plasmare l'idea della donna e di conseguenza definirla per gli anni a venire.

*In post-unification Italy, which presented itself as a nation with deep social divisions and with the need to guide citizens toward a shared idea of nationhood, the female gender played a crucial role. Women's periodicals and fashion newspapers, born in 18<sup>th</sup> century France, proved to be effective means of educating the masses through the Enlightenment approach of educating by entertaining. These publications, transformed women into creators and consumers, elevating them to subject of interest to the world of the press. The essay analyzes the early years of «Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», which was founded in 1878 by the Treves publishing house and was one of the most widely circulated fashion newspapers in Italy, with the intention of shedding light on the methodologies used by fashion journalism to speak to the Italian women of the time, forming them to a specific and new gender culture, capable of shaping the idea of women and consequently defining them for years to come.*

**Keywords:** periodico, stampa di moda, donne, Italia unita, Treves, Savoia, educazione, emancipazione, patriottismo, letteratura, economia domestica.

*Periodical, fashion press, women, united Italy, Treves, Savoia, education, emancipation, patriotism, literature, domestic economy.*

**Marianna Catena:** laureata nel 2024 nel corso magistrale in beni archeologici, artistici e del paesaggio: storia, tutela e valorizzazione presso l'Università di Bologna, Campus di Ravenna, con una tesi nell'ambito della storia della comunicazione in età moderna e contemporanea dedicata al periodico femminile «Margherita».

*Marianna Catena: graduated in 2024 in the master degree course in history, preservation and enhancement of artistic and archaeological heritage and landscape at the University of Bologna, Ravenna Campus, with a thesis on the history of communication in the modern and contemporary era dedicated to the female periodical «Margherita».*

## 1. Le origini della stampa femminile e del giornalismo di moda

La nascita di nuovi mezzi di comunicazione, come la forma letteraria del giornalismo di moda, non sarebbe stata di certo possibile se nella Francia del Settecento non fosse nata una nuova ideologia, legata alla materialità degli oggetti e propagata da un nuovo mondo di simboli, costituzione embrionale della civiltà moderna (Roche 1991, 465). Fu infatti nel Settecento, all'interno del panorama dell'editoria francese, che si sviluppò un nuovo filone giornalistico. In questo secolo l'opinione pubblica iniziò lentamente ad allargarsi, sebbene la fetta di popolazione in grado di leggere e scrivere rimanesse una forte minoranza, aumentando considerevolmente la domanda di informazione da parte della popolazione e, di conseguenza, portando alla creazione di nuove testate giornalistiche e nuovi sottogeneri nel campo della stampa. In quest'ottica è necessario sottolineare che il circuito della stampa periodica francese restava in questa prima fase rigorosamente limitato alla parte più ricca della società, oltre che sottoposto ad uno stringente regime censorio (Gozzini 2020, 52-53).

Prima della nascita dei giornali ad essa dedicati le novità di moda si diffondevano su due principali traiettorie: una involontaria, ovvero gli innumerevoli ambasciatori e nobili francesi che diffondevano le ultime voghe, e una volontaria, rappresentata dalle *poupées de mode*, fragili e dai costi di produzione estremamente alti (Roche 1991, 469). Le nuove idee viaggiavano dunque sui corpi dei potenti o sui corpi delle bambole, passando di corte in corte, ma l'invenzione della stampa si presentò fin da subito come un più semplice ed economico rimpiazzo (Muzzarelli 2011, 42). Il nuovo genere giornalistico raccolse fin dai suoi esordi il disprezzo dei cosiddetti *philosophes*, che consideravano questa tipologia giornalistica futile e propagatrice di una realtà ingannevole, assoggettata ad un apparato pubblicitario che annichiliva il libero pensiero e giudizio (Roche 1991, 466). Il dinamismo e l'aria di novità che si respiravano all'intero delle pagine dei giornali di moda però si mostrarono subito come viva espressione della buona società parigina, permeata di moda e cultura dell'apparire, facendo presto apprezzare questo nuovo genere giornalistico alle differenti classi sociali (Roche 1991, 466-467).

Nella loro fase di origine settecentesca la stampa femminile e i giornali di moda si legarono all'eredità del giornalismo definito "galante" e letterario, in alcuni casi caratterizzato da una declinazione particolare verso il mondo femminile e talvolta creato da donne che potevano vantare una solida struttura culturale (Franchini 2002, 30). Questo tipo di giornalismo narrava principalmente degli svariati eventi mondani e di corte che avvenivano nella capitale francese (Roche 1991, 472). Un giornale cortese come il famosissimo «*Mercur Galante*» costituiva una vera e propria valvola di sfogo per la classe nobiliare che trovava in queste riviste lo strumento per poter assomigliare sempre di più ai grandi nobili di Versailles e ai reali, in una costante ricerca di quel riconoscimento in cui il vestire e l'abbigliarsi divennero uno strumento fondamentale di ascesa sociale. Questi periodici inoltre possedevano un obiettivo prettamente economico, in quanto inseriti nella più ampia parentesi politica del colbertismo che aveva come obiettivo principale quello di sviluppare l'artigianato di lusso francese. Sulle pagine dei giornali si potevano infatti trovare indicazioni sugli artigiani da cui era possibile comprare i prodotti in esso illustrati.

La grande differenza che caratterizzava questa nuova tipologia di stampa, rispetto ad altri periodici e giornali, fu indubbiamente la presenza dei figurini. Questo potente mezzo di comunicazione della cultura della moda accompagna la stampa di genere fin dai suoi esordi, evolvendo di pari passo con essa dal punto di vista tecnico, stilistico e formale. Il figurino muterà col tempo grazie all'avanzare dei mezzi tecnologici dell'incisione e al cambiamento dei messaggi promossi nella retorica di moda (Morato 2003, 784).

Un altro elemento originario della letteratura galante e che diventerà in seguito caratteristica predominante di questo nuovo genere giornalistico, è quello del tono confidenziale utilizzato per avvicinare il lettore. Questo sistema di comunicazione utilizzò fin da subito la corrispondenza epistolare come registro per sviluppare una fidelizzazione del pubblico. Attraverso le lettere della redazione si potevano trattare confidenze, conversazioni da salotto, osservazioni e consigli, tutti strumenti fittizi che avevano lo scopo di manipolare l'apparenza di autenticità e dunque di manovrare il pensiero del lettore verso l'imitazione di determinati usi e abitudini. Questo approccio promuoverà delle procedure retoriche che saranno caratteristica principale della stampa di

moda, specialmente nel momento di massimo apogeo della pubblicità, dove bisognava vendere non solamente un prodotto ma un vero e sproposito stile di vita (Roche 1991, 472).

Prendendo a piene mani dall'eredità di questa letteratura galante e destreggiandosi tra aneddoti, novelle e varietà, molti giornali iniziarono a inserire tra le loro pagine rubriche dedicate alla moda, cercando di avvicinarsi ad un pubblico di lettrici che ancora non si conosceva bene e che, agli inizi, appariva molto ristretto. Dalla seconda metà del XVIII secolo, a seguito della caduta delle leggi suntuarie e delle varie regole vestimentarie dettate dalla corte, avvenne un vero e proprio sconvolgimento nel mondo dell'abbigliamento, che rivoluzionò i linguaggi fino ad allora sedimentati e cristallizzati e alimentò i segnali di mutamento verso una nuova filosofia sociale. Questa nuova società rivendicava una morale laica e un'indipendenza dalle logiche di corte che fino ad allora avevano dettato legge nel mondo della moda (Franchini 2002, 30). Infatti l'ascendente classe sociale della borghesia non si vestì di abbigliamento che ricalcavano il mondo aristocratico e nobile, ma fece propri degli abiti che volevano essere la proiezione materiale di un modello etico e di vita, con gusti specifici e con l'intento di generare un linguaggio proprio. La borghesia legò la propria immagine al lavoro e agli sforzi operosi per incrementare la ricchezza individuale e collettiva, nonché ad un sentito impegno politico e sociale. La corte aveva perso il suo centro ed era stata soppiantata da altri poli di potere: l'abbigliamento doveva dunque essere l'ostentazione di questi nuovi centri e valori, in contrasto con quelli antichi dell'*ancien regime* e della vecchia nobiltà (Morini 2000, 12-14). La stampa di moda portava con sé un significato rivoluzionario, esaltando le novità in campo di abbigliamento come simbolo del cambiamento della nuova società urbana. Questo mutamento non era incarnato solamente dai ricchi e dai nobili, ma anche dai ceti meno abbienti, dagli artigiani, dalle donne ma anche dagli uomini: tutti soggiacevano alle nuove regole sociali del mondo borghese (Franchini 2002, 21). L'ascesa della borghesia nel Settecento d'altro canto aveva riaperto la questione dello sfoggio del consumo e del lusso, da sempre osteggiato da moralisti e predicatori e regolato nel corso dei secoli da svariate leggi suntuarie. Il lusso era infatti un modo per far circolare le merci e i capitali, producendo conseguentemente ricchezza: questo dibattito, all'inizio del XVIII secolo, impegnò gli intellettuali e filosofi illuministi e si concretizzò nella stesura delle voci dell'*Encyclopédie* riguardanti i concetti di lusso e di fasto. Mentre il fasto derivava principalmente da un concetto economico collegato allo spreco, per il lusso il quadro risultava essere più complesso. Questo veniva infatti considerato un effetto della pulsione sociale all'emulazione e, in questa ottica, poteva essere sfruttato in maniera positiva all'interno di un'economia. Dal Settecento in poi dunque divenne predominante all'interno dell'economia europea il modello di consumo borghese che portava con sé una nuova «etica dell'apparire» (Morini 2000, 12-13).

Il primo vero giornale di moda fu il «Journal des Dames», nato a Parigi nel 1759. Esso, trovando una formula più originale rispetto ai suoi predecessori, pubblicava le novità della moda parigina attraverso dei figurini sempre più curati e raffinati. Inoltre tra le sue pagine si poteva trovare un'inedita coesistenza tra letteratura e moralità: rivendicazioni veicolate dalla corrispondenza con la redazione del giornale, usi e costumi, ricette e pubblicità, tutti ingredienti destinati a plasmare una cultura di genere (Roche 1991, 468). La stampa di moda doveva essere per il genere femminile istruzione e intrattenimento, associando le più alte forme di pensiero a quelle più mondane e frivole (Roche 1991, 480). Questi nuovi periodici infatti sfruttavano un linguaggio semplice e colloquiale, caratterizzato da una mescolanza di generi (Franchini 2002, 32).

La sottomissione di queste nuove riviste ad una tipologia di diffusione tipica del libro, monopolio detenuto solo da una ristretta cerchia di individui, le scarse competenze tecniche e la lentezza del sistema postale, resero ardua la vita di questo nuovo genere editoriale (basta vedere l'innumerabile quantità di testate che nacquero, per poi morire precocemente, dal 1710 al 1785). Tutto cambiò però con l'arrivo della Rivoluzione, quando la stampa francese si svincolò da questi metodi di diffusione: dopo il 1789 si moltiplicarono enormemente i libelli e i periodici, mentre i giornali di moda vissero un vero e proprio picco di successo (Roche 1991, 480). Questa sete di moda e di consumi porterà nel Settecento il genere ad espandersi a macchia d'olio anche su testate non prettamente specializzate nell'ambito, portando la nascita di giornali simili in altri Paesi europei (Roche 1991, 486).

Il giornalismo di moda risultò essere un importante trampolino di lancio per le donne che, in questo modo e non senza suscitare clamore e scandalo, avevano possibilità di entrare a far parte del mondo della letteratura

giornalistica. Queste maggiori opportunità si possono ricondurre al fatto che la stampa di moda veniva ritenuta un genere di minor prestigio, e perciò la concorrenza maschile risultava essere sostanzialmente meno forte rispetto ad altri campi letterari. Questo genere giornalistico quindi si affiancò nel XVIII secolo a quello del romanzo, altra tipologia letteraria in cui le donne avevano accesso. Le scrittrici, che ricoprivano spesso anche il ruolo di redattrici nelle testate, utilizzarono il giornalismo come occasione per affermare la propria identità di donne e, rivolgendosi al loro stesso sesso, proponevano una filosofia morale, combattendo per il diritto di potersi esprimere in maniera autentica e con le forme a sé più congeniali. Fu così dunque che, in un genere dominato da donne, molti giornalisti uomini utilizzarono l'espedito dello pseudonimo femminile per potersi al meglio amalgamare nel nuovo quadro giornalistico, dove i ruoli risultavano essere seppur in minima parte ribaltati (Roche 1991, 482-484).

L'associazione che legava il giornale all'educazione delle donne ha da sempre caratterizzato il giornalismo di moda, variando le proprie istanze educative in base ai mutamenti della società (Morato 2003, 780). Fine ultimo di questa istruzione risultava essere la letteratura, spesso con intonazioni storiche, e proposta con taglio didascalico, metodo che veniva ritenuto più adatto per il pubblico femminile (Morato 2003, 792). Anche se la cultura illuminista dell'epoca privilegiava letture scientifiche e filosofiche, i redattori dei giornali di moda tendevano a consigliare alle loro lettrici tematiche principalmente letterarie e umanistiche (le rubriche che avranno più successo all'interno del genere sono senza ombra di dubbio quelle dedicate ai romanzi a puntate). In quel meccanismo circolare di donne che insegnano alle donne, che sarà estremamente caratteristico della stampa di moda italiana su cui da sempre e in ogni ambito incombe la spada di Damocle del pedagogismo, questa selezione voleva rimandare allo stile di vita che veniva ritenuto più consono al genere femminile, promuovendo tipologie letterarie in cui esse stavano via via imponendosi sempre di più. La scienza entrava di soppiatto all'interno di queste pagine, solo quando si volevano trattare argomenti riguardanti l'educazione domestica e la medicina (Roche 1991, 487). Il rapporto tra moda, storia, arte e letteratura che compariva nelle pagine della stampa femminile si basava su tre differenti livelli interpretativi. Il primo era quello delle circostanze storiche, delle nuove eroine di romanzi o ancora di nuove scoperte archeologiche che, filtrate attraverso l'occhio della moda, davano vita a nomi di nuove fogge di abiti, accessori o arredi. Il secondo livello era quello in cui venivano proposte brevi digressioni storiche i cui protagonisti erano componenti del vestiario, testimoni silenziosi del passare del tempo e delle epoche. Il terzo livello invece era costituito dai consigli letterari, poiché questa conoscenza era considerata un elemento fondamentale nel bagaglio personale di una stimabile signora (Morato 2003, 792-793). Il giornalismo rivolto alle donne, dunque, è stato fin dalla sua origine diviso tra due tensioni: il piacere del frivolo e l'istruzione, l'edificazione del corpo e quella dello spirito, la superficialità dell'apparire e la seriosità dell'essere (Roche 1991, 486).

È interessante notare come l'appello alle donne come nuovo ed interessante pubblico di lettrici, vere maestre dell'arte delle apparenze e degli artifici di moda, portò questi giornali a coniare nuovi linguaggi, orientando sempre di più la specializzazione, che nella fase iniziale risultava ancora abbastanza scarna (Franchini 2002, 21). Un esempio di questi nuovi linguaggi e orientamenti fu rappresentato dalla toeletta, immagine che i redattori dei giornali di moda scelsero come luogo simbolo della relazione che essi volevano instaurare con le proprie lettrici. La toeletta era il luogo in cui l'utile e il dilettevole si incontravano, momento di espressione personale salvaguardata da uno scudo di intimità (Roche 1991, 486).

La decisione di questi giornali di rivolgersi prettamente ad un pubblico femminile sarà uno dei motivi principali del loro successo, seguendo la strada già tracciata dal genere del romanzo (Roche 1991, 485). La moda maschile infatti, sebbene agli inizi del Settecento raggiungesse il proprio apogeo di ricchezza e stravaganza, diventò dopo la Rivoluzione e con il consolidarsi del pensiero illuminista, sempre più lineare e dedita alla funzionalità, seguendo un'ideale di praticità che per troppo tempo non verrà concesso al mondo femminile e alimentando l'idea storiograficamente errata di una «rinuncia maschile alla moda» (Breward 2010, 45-49).

La stampa femminile, somministrando determinati contenuti, favorì modelli femminili familiari promuovendone la crescita. Questi modelli sociali col tempo influenzeranno non solo l'immagine delle donne, ma anche dell'intera società. Dall'Ottocento in poi, come abbiamo osservato, il modello di donna che risultava

dominante, e alla quale questi giornali si rivolgevano, era senza ombra di dubbio quello della consumatrice, che però, nella suddivisione in sfere d'appartenenza della società, rimaneva in ogni modo legata al focolare e alla famiglia (Lewandowska 2021, 60). Proponendo al pubblico di lettrici articoli sulla moda e l'abbigliamento, regole di buona società, romanzi a puntate e poesie, consigli per la casa, lavori di cucito e sartoriali, si voleva plasmare una donna nuova, che doveva fungere da tassello fondamentale per la formazione di una nuova idea di famiglia e, molto più importante, una nuova idea di società (Franchini, Soldani 2004, 17). Seppur spesso questi giornali si uniformassero alla cultura androcentrica dell'epoca e soggiacessero agli stereotipi sul genere femminile e quindi non sempre utilizzassero toni aspri e rivendicatori, già la stessa presenza di una stampa pensata, creata e dedicata alle donne rappresentava un vero e proprio elemento rivoluzionario dal punto di vista sociale: le donne non solo erano viste, ma erano il soggetto principale dell'attenzione della stampa, erano creatrici e consumatrici.

Le donne infatti risultavano essere delle consumatrici di stampa di moda sia ad un livello economico, banalmente acquistando le copie dei giornali, che a livello ideologico, in quanto fruivano un genere letterario in cui veniva trasmesso e discusso un messaggio culturale. Come sottolinea Margaret Beetham, tutte le società basate su un'economia capitalistica prima o poi hanno necessità di trovare un equilibrio tra la tendenza culturale e quella anelante il profitto. Le riviste e i periodici, rispetto ai libri, erano il genere editoriale che meglio si sposava con la nascente economia capitalistica e, essendo la loro diffusione più facilmente prevedibile e influenzabile, non stupisce che essi furono fin dall'inizio della loro vita il mezzo ideale per pubblicizzare altre tipologie di prodotti. Questo andava ad alimentare il consumo, non solo in ambito giornalistico ma, nel caso delle riviste femminili, anche di moda (Beetham 2004, 68-69). Se si aggiunge poi che la società capitalistica pone da sempre un accento marcato sulla necessità di soddisfare i bisogni nell'ambito privato della vita, risulta naturale che il pubblico a cui meglio rivolgersi per ottenere questo genere di risultato e riscontro fosse quello femminile, da sempre depositario di quei valori domestici, privati e affettivi inerenti alla sfera privata, e che il mezzo meglio predisposto a questo incarico fossero i periodici di moda (Buonanno 1978, 60).

In Italia il quadro editoriale ottocentesco risultava essere fortemente dipendente dalla stampa di moda d'oltralpe, nonché caratterizzato da un pedagogismo che da sempre ha segnato la linea giornalistica della stampa italiana. Nell'Italia post-unitaria infatti anche la stampa indirizzata al pubblico femminile assunse un ruolo simile a quello della stampa politica, schiacciata da un lato dalle esigenze di specializzazione che provenivano dai modelli francesi ed inglesi e dall'altro da un impeto pedagogico che da sempre risultava essere il carattere dominante di tutta l'editoria italiana. La stampa femminile infatti proseguì su questo percorso contraddittorio, che doveva tenere assieme un'esigenza commerciale ed una necessità educativa rivolta principalmente alle donne dei ceti medi (Bochicchio, Longis 2010, 12). Nella nuova Italia unita vi era la necessità di unificare e omogeneizzare una popolazione multiforme nei caratteri e nella lingua. Bisognava cercare una identità nazionale e di costume che, al momento della formazione dello Stato, ancora non c'era: questa identità doveva passare attraverso l'amore per la patria e la condivisione degli stessi modelli di comportamento, nonché soprattutto dalla lingua. Questa necessità rese i manuali d'etichetta sempre più popolari, portando alla formazione di standard di buona condotta che furono vastamente riportati in seguito in appositi manuali e soprattutto nelle pagine di stampa femminile dell'Ottocento (Lewandowska 2021, 45-46). Questo processo di acculturazione però, che aveva come scopo quello di cambiare le mentalità e gli stili di vita, veniva rallentato da un approccio caratterizzato da norme che lo rendevano monocorde per gli interessi di un pubblico che risultava essere tutt'altro che omogeneo (Franchini 1993a, 347).

Verso la fine del XIX secolo i giornali per signore spaziavano da una lettura prettamente educativa, dedicata a formare delle "buone italiane" per la neonata nazione, fino ad arrivare a giornali emancipazionisti. Attraverso la stampa si può delineare un disegno abbastanza preciso della presenza, o forse più dell'assenza, del femminile nel dibattito pubblico dell'epoca. La stampa, oltre ad essere in grado di darci una misura della partecipazione dei nuovi soggetti, ovvero le donne, alla vita pubblica, ci aiuta a delineare un'immagine di quell'universo femminile che da sempre risultava essere escluso dalla rappresentanza sociale (Bochicchio, De Longis 2010, 8-11). Nei suoi studi Silvia Franchini individua nella metà dell'Ottocento il punto cardine in cui iniziarono a delinea-

arsi in modo sempre più chiaro gli obbiettivi volti a creare e plasmare un pubblico femminile, utilizzando giornali in cui si potevano trovare: mode, scritti pedagogici, precetti morali e generi di consumo (Bochicchio, De Longis 2021, 14). Con un occhio sempre rivolto verso la Francia, ed in particolare Parigi, questi piccoli drappelli di periodici, che spuntarono prima a Milano e poi nei maggiori centri della penisola, contribuirono a diffondere le mode di Parigi e di Londra con i loro figurini e i numerosi bollettini sulle mode più in voga (Franchini 2002, 21). Questi giornali dedicati alle donne furono uno strumento nella costruzione di una vera e propria cultura di genere, aumentandone gli stereotipi e mutandoli opportunamente con l'avanzare del processo di modernizzazione. Appellarsi alla dame, portatrici di quella ricercata arte delle apparenze, portò le diverse case editrici a coniare nuovi linguaggi giornalistici, creando una vera e propria specializzazione, che risultava però avere spesso un profilo ancora incerto, considerata l'esiguità del pubblico che leggeva questi periodici eleganti ma estremamente costosi (Franchini 2002, 21). L'affermazione di una stampa dedicata alle donne ha permesso di includerle e offrire loro la possibilità di essere sentite e ascoltate, d'altro canto però le ha relegate ancora in quella bolla della "sfera femminile" che abbiamo citato in precedenza, ovvero la sfera privata, domestica e familiare. Questi primi giornali dedicati alle donne hanno dunque dato sì inizio alla loro formazione attraverso varie tipologie di discorso persuasivo, ma in contemporanea limitarono notevolmente il campo delle tematiche trattate, o meglio delle tematiche considerate adatte al genere femminile. Questo processo fu la diretta conseguenza delle due principali funzioni che caratterizzavano (e caratterizzano tutt'ora) i mezzi di comunicazione di massa: informare e formare (Lewandowska 2021, 58-59).

Dagli anni Ottanta in poi, quando la tipologia di stampa periodica si consolidò sul mercato giornalistico, queste strategie vennero utilizzate da forme di stampa che non erano esplicitamente dirette solo alle donne, ma che si definivano "familiari" o anche "popolari", essendo le case editrici ben consapevoli del ruolo che le donne svolgevano nelle classi medie in quell'enorme processo chiamato *nation building* (Bochicchio De Longis 2010, 14). Giuseppe Pelli Bencivenni, direttore de «La Toietta», ribadiva con enfasi sulle pagine del suo giornale la grande necessità che vi era al tempo di educare le donne, affermando che col latte materno venivano trasmesse quelle idee fondamentali che avrebbero forgiato il pensiero dell'individuo. Bencivenni diceva anche che il genere femminile era stato "ingannato" così da poter realizzare, a causa anche di una educazione lacunosa, progetti creati su di loro dal mondo maschile che le circondava e le consigliava così da non istruirle mai adeguatamente. Esse avevano necessità «di trovare nei libri quello che non ritrova[va]no fra gli uomini», e solo i libri potevano rappresentare dunque per le donne dei compagni fedeli, dei precettori illuminati e sinceri (Franchini 2002, 33).

## 2. «Margherita»: giornale delle signore italiane – moda e letteratura

L'intento di questa ricerca è stato quello di fare luce sulle metodologie utilizzate dal giornalismo di moda per parlare alle donne del tempo, formandole ad una cultura di genere specifica e nuova, capace di plasmare l'idea della donna. A questo scopo la scelta del periodico da analizzare è stata dettata principalmente dalla sua grande diffusione e fortuna in tutta la penisola: non sono molti infatti i periodici femminili ottocenteschi che possono contare un passato editoriale lungo ben 43 anni. La ricerca ha voluto soffermarsi sulle prime cinque annate della rivista, così da permettere uno studio specifico sulla sua nascita e il suo successivo radicamento nell'editoria di moda, avvenuto attraverso momenti di cambiamento formale fino al raggiungimento della formula più adatta al pubblico femminile a cui era rivolta, nonché in parallelo quella di maggior successo. La rivista aveva una cadenza di uscita settimanale con il primo numero di ogni annata pubblicato nella prima settimana di dicembre, poiché l'esordio avvenne il primo dicembre 1878.

«Margherita» fu il fiore all'occhiello della casa editrice Treves che, nel 1872, a seguito di un generale riassetto, vide entrare come socio effettivo nell'impresa di Emilio (secondogenito della casa Treves) anche il fratello minore Giuseppe Emanuele, uomo d'affari sposato con la scrittrice Virginia Dolci Tedeschi, nota alla stampa con il nome di Cordelia: questo permise alla casa editrice di diventare una vera e propria impresa di famiglia. Sarà proprio nel 1872 che la casa editrice cambierà definitivamente nome in Fratelli Treves e consolidò il suo

status all'interno del panorama editoriale milanese. Emilio Treves fu il primo della sua famiglia a intraprendere il percorso giornalistico ed editoriale e, dopo numerosi viaggi ed anni vissuti a Parigi, che risultarono essere per lui un'importante formazione editoriale e che gli permisero di frequentare salotti di artisti e intellettuali, si trasferì nel 1857 a Milano, fondandovi successivamente la propria attività. Prendendo spunto e cavalcando le innovazioni giornalistiche parigine egli incentrò le pubblicazioni editoriali della casa sulla produzione di periodici illustrati e collane dalle caratteristiche pedagogico-popolari. Ma sarà dopo la ristrutturazione del 1872 che la casa editrice riuscì a mettere in atto un progetto di produzione e di vendita di giornali illustrati di grande formato sull'esempio dei periodici editi nelle maggiori capitali europee.

Negli anni Settanta dell'Ottocento le rubriche dedicate alla moda già presenti nelle riviste di illustrazione e attualità troveranno una vera e propria autonomia con testate a loro dedicate non solo in casa Treves, ma anche in editori come i Sonzogno e Garbini. Nel 1878 i Fratelli Treves pubblicarono ben tre riviste dedicate all'abbigliamento: «La Moda: giornale delle dame» (che uscì fino al 1897), «L'Eleganza» (andato in stampa fino al 1917), e «Margherita». Con questi giornali di moda Treves intendeva proporre dei modelli culturali italiani per le donne, comprendendo fin da subito l'importanza che le sue pubblicazioni potevano esercitare sulla cultura della nuova nazione. Non a caso le sue riviste, ed in particolar modo «Margherita», risultavano essere non solo pregne di amore patriottico ma anche di una qualità editoriale e tecnica estremamente elevata. Questa qualità era ben visibile non solo nelle illustrazioni che venivano proposte nelle pagine del giornale, ma anche nelle varie collaborazioni letterarie, come quella con Edmondo De Amicis, Cordelia, Neera (Anna Maria Zuccheri) e Matilde Serao. «Margherita» voleva e poteva dunque competere con le maggiori riviste di moda europee (Franchini, Soldani 2004, 75-109).

Virginia Treves Tedeschi divenne direttrice di diverse riviste di moda della casa Treves, utilizzando le sue doti di scrittrice che sapeva convogliare delle letture divulgative e pedagogiche all'interno di un formato piacevole dal punto di vista estetico e dai contenuti originali. Nei suoi scritti la sfera domestica della donna si andava via via codificando come una vera e propria etica del lavoro. «Margherita» fu il vero gioiello editoriale di Cordelia, giornale dedicato alle donne colte, ricche e raffinate, che dovevano essere misurate ed esperte in più campi del sapere, non solo nella sfera domestica ma anche in letteratura, storia e arte, insomma, delle donne che avrebbero raggiunto una piena consapevolezza di sé attraverso una vita sociale attiva.

I fogli che formavano «Margherita», ovvero quattro fogli doppi per un totale di otto facciate, avevano una dimensione corrispondente all'incirca all'odierno formato A3. La prima pagina era caratterizzata da una grafica ricercatamente d'impatto e opulenta, in linea con il gusto del tempo, e riportava il ritratto della Regina consorte, da cui il giornale stesso prendeva il nome. È interessante notare come, con il passare degli anni, il ritratto della regina cambierà, mostrandocela in diverse fasi della sua vita. Il prezzo d'associazione nel Regno ammontava a 24 lire annuali, mentre un numero singolo ammontava a 60 centesimi. Insieme alle informazioni sui prezzi erano riportati anche il nome e la via della casa editrice, che da via Solferino 11 verrà poi trasferita durante la terza annata della rivista, in via Palermo 2. La prima pagina del giornale era solitamente caratterizzata da un grande figurino di moda centrale che, in specifiche festività dell'anno, oppure durante numeri dedicati ad una particolare tematica (come ad esempio il matrimonio), era fortemente caratterizzato. Esso aveva una posizione centrale nell'impaginazione del frontespizio ed era accompagnato da alcune descrizioni, che si dilungavano solitamente nelle quattro facciate successive.

Il giornale era infatti ripartito, durante le sue prime due annate, in due parti: la prima parte presentava figurini di moda, descrizioni degli annessi e rubriche dedicate al vestiario, e alla toeletta; mentre la seconda metà presentava rubriche di attualità, romanzi a puntate e articoli dedicati alle regole di buona società e all'economia domestica. I figurini rappresentavano solitamente veri e propri bozzetti quotidiani, con l'intento di mostrare l'abito nei luoghi e nelle occasioni per cui era stato concepito e per mostrarne la corretta vestibilità. Talvolta però i figurini rappresentavano solamente particolari del capo, oppure solo gli oggetti e gli accessori a lui annessi, ma anche semplici volti per mostrare il giusto portamento di acconciature, cappellini e velette. In molti numeri i figurini in queste prime facciate lasciavano il posto a delle immagini dettagliate di trame e orditi, nonché di modelli all'uncinetto o di tipologie di frange, così da permettere alle signore interessate di poter

visionare e ricopiare questi lavori sartoriali, il cui procedimento di produzione veniva descritto nei trafiletti annessi alle immagini.

Nell'ultima pagina del giornale era sempre presente una rubrica dedicata ai giochi ed intitolata *Ore d'ozio in famiglia*, che all'inizio presentava solo sciarade ed indovinelli ma che in seguito diventò più strutturata, proponendo rebus e spiegazioni di differenti giochi di società. Venivano solitamente riportati avvisi alle lettrici, ulteriori spiegazioni dei figurini o illustrazioni interne alla rivista e delle pubblicità riguardanti i magazzini (solitamente erano solo poche righe dedicate ad uno specifico magazzino milanese, come ad esempio quello Gallizier e Oddone o dei Fratelli Bocconi). Talvolta venivano riportati anche avvisi riguardanti altre uscite editoriali della casa Treves. Dall'ultima pagina del giornale ricaviamo che le associate potevano richiedere i cartamodelli degli abiti che venivano proposti all'interno della rivista. Inoltre, al termine di ogni numero era presente un favoloso figurino colorato e stampato su cartoncino leggero. I volumi rilegati e i microfilm conservati nelle biblioteche purtroppo non comprendono questi allegati, come anche spesso le ultime pagine del giornale che invece presentavano diverse tipologie di pubblicità. Queste risultavano essere concentrate nelle ultime facciate, aumentandone la foliazione, e riportavano principalmente pubblicità legate alla vita editoriale e alle successive uscite della casa editrice Treves.

Erano talvolta pubblicati («Margherita» 1880, n. 52, 416) trafiletti in cui la direzione di «Margherita» salutava le sue «care lettrici», usanza che verrà ripresa in ogni annata, sollecitandole a rinnovare l'abbonamento alla rivista e annunciando che dal successivo dicembre ci sarebbero stati dei sostanziali cambiamenti. Nell'ultimo numero della seconda annata viene ad esempio spiegato che le rubriche dedicate alla moda e ai lavori sartoriali, che sono sempre corredate da figurini e incisioni esplicative, sarebbero state separate da quelle dedicate alla letteratura e alle notizie mondane, così da alternare ogni settimana numeri dedicati a interessi distinti, in modo che le lettrici a fine anno avessero la possibilità di raccogliere i giornali in due differenti volumi. Nonostante le volenterose premesse, è da sottolineare che una distinzione netta non vi sarà mai, in quanto nei numeri dedicati alla letteratura, quelli di numerazione pari, erano sempre presenti figurini di moda, essendo pur sempre «Margherita» un giornale dedicato prettamente ad essa. In ogni modo questa differenziazione risultava essere una scelta editoriale molto interessante, che dava un'idea ben chiara della cura e dell'attenzione che venivano dedicate alla rivista. Il fatto che essa fosse pensata per essere conservata e addirittura rilegata in «due volumi distinti» fa comprendere la ricercatezza della stessa dal punto di vista dei contenuti e dei materiali che la formavano. «Margherita» era infatti una rivista per signore agiate della medio-alta borghesia, abituate ad un certo agio.

Le scelte editoriali di «Margherita» furono indirizzate fin dai suoi inizi ad un'eleganza e ricchezza ricercata dei contenuti. È sufficiente ammirare lo splendore dei raffinati figurini, oppure il *tone of voice* che veniva utilizzato nelle diverse rubriche, così come il modo in cui gli scrittori e la direttrice della rivista si rivolgevano alle lettrici. La ricchezza di «Margherita» veniva rappresentata, come in ogni bene di consumo, anche dal pregio del materiale da cui era formata: «L'Eleganza», ovvero la copia economica di «Margherita», che veniva stampata sempre in casa Treves e che ebbe luce nello stesso anno della rivista presa in esame, era stampata su carta molto più fine e leggera, presumibilmente più economica, rispetto a quella utilizzata per «Margherita». Non a caso «Margherita» aveva un prezzo d'associazione annuale di circa 24 lire (12 se le lettrici desideravano l'edizione speciale senza annessi e figurini colorati), mentre per «L'Eleganza» il prezzo di associazione annuale nel Regno ammontava a sole 6 lire.

Gentilissime lettrici – Ecco che mi presento a voi per la prima volta e, v'assicuro, senza alcuna titubanza, perché sono certo d'essere ben accolto, non foss'altro che per il mio nome, che ha tutta la nostra simpatia perché è quello della nostra amata Regina («Margherita» 1878, n. 1, 1).

Queste sono le prime parole che compaiono sul frontespizio del primissimo numero di «Margherita». Era un editoriale di presentazione del giornale, con un tono fortemente confidenziale: il fatto che il giornale stesso parlasse alle lettrici in prima persona è un chiaro esempio di un *tone of voice* cordiale ed amichevole che percor-

rerà tutta la rivista come un fil rouge anche negli anni successivi. Rivolgendosi alle lettrici come si farebbe in un salotto mondano a delle amiche intime, il periodico creava una sensazione di sicurezza, di legame profondo con il proprio pubblico. In questa lettera vengono presentati e si possono riconoscere tutti i principali elementi caratterizzanti della rivista, nonché le principali macrotematiche in cui è stata suddivisa questa analisi.

Io vi parlerò invece di cose serie, di letteratura, di teatri, di politica, a modo nostro, intendiamoci bene, così alla buona, né più né meno che come si fa nei nostri salotti; e non verrò a conversare con voi che quando avrò da parlarvi di qualche gran novità o di qualche avvenimento importante («Margherita» 1878, n. 1, 1).

È interessante vedere come il giornale si descrive come poco serio, ben consapevole di trattare delle tematiche considerate leggere e frivole, secondo un ragionamento educativo che veniva considerato più consono ad un pubblico femminile, basandosi sulla suddivisione della società in sfere di genere. Presumibilmente per questo stesso motivo l'attualità, quando viene trattata, presenta sempre un taglio superficiale, frammentato e banalizzato (Franchini 2002).

### 3. Fidelizzazione

Per fidelizzazione si intende quell'insieme di azioni attraverso le quali una determinata impresa crea un legame con il proprio pubblico e i propri acquirenti, in modo tale da rendere il suo servizio una necessità abituale. Per raggiungere questo scopo i redattori si avvalgono di una retorica nuova e tipica del genere della stampa femminile e del giornalismo di moda, utilizzando un linguaggio amichevole e colloquiale, un registro che si userebbe in una conversazione con dei propri conoscenti. In questo modo si fa sentire il lettore vicino a quello che sta leggendo, come se il giornale si stesse rivolgendo esclusivamente a lui, come se quell'articolo fosse stato pensato e scritto con l'intento di rispondere alle sue specifiche necessità ed interessi personali. È così dunque che nel lettore nasce un sentimento di intimità, che lo porterà a rivolgersi anche in futuro a quella rivista.

Nel caso specifico di «Margherita» la rivista, per accentuare ulteriormente questo sentimento, si rivolge alle lettrici con il termine “amiche”, affiancandolo spesso a “care lettrici”, “mie vezzose lettrici”, “mie gentili lettrici” e così via. La toeletta diventò nel linguaggio della stampa femminile l'immagine simbolo del rapporto tra il giornale e il proprio pubblico di lettrici. La rivista, utilizzando questo simbolo, si voleva inserire nella vita quotidiana delle sue lettrici, precisamente nel momento di maggiore intimità e solitudine, in un luogo privato di serenità. «Margherita» dedica a questo tema una vera e propria rubrica intitolata *Piccoli misteri della toeletta*.

Mi permette, gentile lettrice, di entrare nel suo gabinetto di toeletta mentre è tutta intenta a lisciarsi, profumarsi, e, se fosse possibile, a farsi più bella? Lo so: in quello stanzino è abituata a trovarcisi sola, e quando ci sta lei, nessuno ci mette piede, nemmeno suo marito o la sua più intima amica. Non voglio mica supporre che usi degli artifizi nell'acconciarsi, che le dispiacerebbe venissero scoperti. Lei non ne ha bisogno, ma è che in quella stanza riservata per noi esclusivamente, si vuol essere sole e si resterebbe impacciata se qualcuno ci osservasse, sicché sono certa che appena mi presenterò, mi accoglierà come una intrusa ma quando saprà che le porto alcune ricette per conservare la sua bellezza, non mi farà più il viso delle armi e mi accoglierà come una buona amica («Margherita» 1878, n. 1, 12).

In queste righe si possono cogliere le due caratteristiche principali che segneranno le dinamiche tra giornale e lettrici. «Margherita» si presenta come un'amica fidata che, in punta di piedi, vuole conquistarsi la fiducia delle proprie lettrici attraverso consigli preziosi e chiacchiere felici, in grado di unire l'utile e il dilettevole. Inoltre, nel suo modo di rapportarsi al pubblico, la direzione del giornale decide di utilizzare, in linea con quel processo di fidelizzazione che si sta analizzando, un linguaggio dai toni fortemente adulatori. Le lettrici vengono elogiate nella loro bellezza e perfezione, con parole gentili e iperboli graziose, così da instillare in loro un

senso di piacere e vanità. È così che alcune lettrici vengono elogiate per le loro «manine delicate» («Margherita» 1878, n. 6, 46), oppure per la loro eleganza e senso dello stile, come avviene nel numero del 15 giugno 1879. In questa uscita, nella rubrica *Lettere da Roma* di Guido, il giornalista si dispera per la partenza di molte dame durante la villeggiatura estiva:

Fin ora ho pianto per il tempo cattivo: ora piango perché il tempo buono è venuto ma vanno via loro... loro, le eleganti, le belle, le *fashionables*, insomma tutte quelle che sono abbonate al vostro giornale od almeno meriterebbero di esserlo e non lo sono per una dimenticanza facilmente rimediabile («Margherita» 1879, n. 29, 40).

Questa frase è scritta in modo tale da indurre interesse nelle lettrici e suscitare la corsa agli abbonamenti, rendendo implicito il collegamento logico tra l'abbonamento alla rivista e l'essere belle, eleganti e alla moda. «Margherita», dunque, vuole essere per il proprio pubblico una vera e propria amica, presente nel momento sia del bisogno che dello svago.

Un'altra rubrica importante era quella delle *Cartoline postali*, solitamente inserita nell'ultima pagina del giornale e che riportava le risposte della redazione alle domande delle lettrici. Le questioni che vengono poste e sollevate sono principalmente legate all'abbigliamento o all'economia domestica: nel prossimo numero saranno presenti i cartamodelli per questa determinata foggia d'abito? Che colore è più in voga al momento? Quale tipologia di soprabito è più adatta per una ragazza e quale per una signora? Si parlerà o meno di bambini e della loro gestione nei prossimi numeri della rivista? Questi sono solo alcuni esempi delle domande che le lettrici ponevano nelle loro lettere alla redazione di «Margherita». La corrispondenza che le lettrici intraprendevano con il proprio giornale di fiducia era però molto importante nella sua economia. È infatti grazie ad essa che la rivista poteva avere un'idea delle rubriche che avevano più successo, oppure degli argomenti più richiesti e che suscitavano maggiore curiosità. Si può dire dunque che le *Cartoline postali* rappresentassero una vera e propria profilazione del pubblico, importantissima per comprendere le migliori scelte editoriali da percorrere:

Signora E. D., *Chiusaforte*. Vede che il suo desiderio è stato esaudito e appunto con questo numero troverà il ritratto della Regina. Mille grazie dei suoi gentili auguri e delle sue cortesi espressioni a mio riguardo. – Un'associata, Pavia. Vede come già in questo numero ci occupiamo di bambini; ed anche nella tavola dei modelli troverà segnati due vestiti graziosi per fanciulli; nel secondo numero di gennaio ci sarà poi nel nostro giornale uno stupendo figurino colorato tutto composto da graziosi bimbi. È contenta? («Margherita» 1878, n. 5, 40).

Nel numero del 1° giugno 1879 verrà pubblicato un articolo dal nome *Miscellanea*, enunciato come una specie di appendice delle *Cartoline postali*, dove vengono date numerose risposte alle domande delle lettrici in campo di moda. Questo articolo risulta particolarmente interessante perché mostra l'estrema efficacia e popolarità che la rubrica della posta aveva al tempo («Margherita» 1879, n. 27, 213). Le risposte ai desideri delle lettrici però non vengono riportate solamente all'interno della rubrica *Cartoline postali*, ma anche in molte altre, come ad esempio accadrà nella rubrica *Mode del giorno* di Ada. Vi sono inoltre interi articoli che sembrano nascere dalle richieste delle lettrici, come ad esempio avviene per *Lettera ad una mamma*, articolo scritto da Cordelia nel numero del 30 marzo 1879. Questo articolo sembra nascere proprio dalle richieste specifiche di una lettrice («Margherita» 1879, n. 18, 142). Capita talvolta che, utilizzando come pretesto l'aver ricevuto domande al riguardo, il giornale utilizzi lo stratagemma delle lettere e delle richieste per far pubblicità a magazzini e negozi associati (molto probabilmente) con la casa editrice. È dunque plausibile che tutte queste richieste vantate tra le pagine e le righe di «Margherita» fossero anche un *modus operandi* comunicativo che fungeva da scusante e incipit per trattare e intavolare diversi argomenti e tematiche.

Utile allo scopo di quest'analisi sui sistemi di fidelizzazione utilizzati dalla rivista è la rubrica *Conversazione*, scritta da Gina di Monfiorito:

Eccomi, lettrici mie amabilissime, se mi permettete, a fare un po' di conversazione con voi.

«Conversazione! Mi direte, ma in che modo?» – Eh via, capirete bene che alla peggio ci serviremmo del telefono, e così dal mio gabinetto comunicherò con voi col mezzo di migliaia di fili [...] ma per il momento, in mancanza d'un telefono reale, cercheremo di supplire con uno immaginario («Margherita» 1878, n. 1, 8).

È interessante notare il modo in cui la scrittrice si immagina le risposte e le esclamazioni di stupore delle sue lettrici. Questo metodo comunicativo lo troveremo spesso all'interno di questa rubrica, che effettivamente per simulare una vera e propria conversazione aveva necessità di questo stratagemma per rendere i toni leggeri e scorrevoli. Ipotizzare le probabili risposte delle lettrici sarà un elemento che ritroveremo anche in molti altri articoli come metodologia per rispondere a delle scelte editoriali o dei cambiamenti nelle tematiche e nella forma delle varie rubriche. Un altro elemento necessario da sottolineare è il tono con cui Di Monfiorito scherza sull'ipotetica risposta ad una rubrica di conversazione femminile. Come veniva sottolineato fin dalla prima pagina di «Margherita», le donne e gli uomini che scrivevano per questa rivista conoscevano bene il loro compito: trattare argomenti leggeri, piacevoli e vezzosi, ma che fossero anche in grado di far ragionare le proprie lettrici, mettendole a conoscenza di fatti mondani e di attualità, tenendole aggiornate sul mondo ma senza appesantire le loro giornate con argomenti troppo seriosi:

Io vi parlerò invece di cose serie, di letteratura, di teatri, di politica, a modo nostro, intendiamoci bene, così alla buona, né più né meno che come si fa nei nostri salotti («Margherita» 1878, n. 1, 8).

Con questo genere di rubriche «Margherita» riuscirà ad instaurare con le lettrici un legame solido, di fiducia. Gina Di Monfiorito si presenta come un'amica fedele, pronta ad intrattenere con chiacchiere veloci e leggere, in grado di rallegrare le lettrici e strappar loro un sorriso. La rubrica tenuta da Di Monfiorito assumerà col tempo diversi nomi, tutti però inerenti al tema della conversazione come *Chiacchiere invernali* («Margherita» 1880, n. 10, 80) o *La Quaresima in Milano* («Margherita» 1880, n. 14, 112), riferite a particolari momenti dell'anno.

Un articolo di conversazione totalmente diverso nei toni e nelle tematiche da quelli tenuti da Gina di Monfiorito è sicuramente *Note col lapis* di Tranquillina. Questo articolo, che probabilmente aveva l'aspirazione di diventare rubrica ma che verrà proposto solamente nel numero del 23 febbraio 1879, è una mosca bianca nel generale tono sofisticato di «Margherita». Infatti Tranquillina si esprime con toni fortemente ironici, dalle sfumature quasi satiriche, e utilizzando una scrittura accattivante, sagace e ricca di giochi di parole:

Mie buone e belle amiche, non v'aspettate in *corriere* coi fiocchi. Non ho mai scritto che sul *giornale*... delle spese di casa; non ho mai fatto che della letteratura... epistolare con mio marito prima di balbettare il mio *si* di petto, anzi di cuore, in faccia al sindaco che mi guardava con occhi di gatto soriano [...]. Mi sono lasciata sedurre a ricopiare le mie *Note col lapis* per il vostro giornale, solo per compiacere i signori del circolo, una volta tanto: scusate, perdonate e dimenticate («Margherita» 1879, n. 13, 40).

Un'altra modalità per rendere partecipi le lettrici era quello di creare aspettativa ed interesse verso tipologie di articoli connessi tra loro o in continuità. Questo processo rappresentava le fondamenta della tipologia narrativa del romanzo a puntate o del romanzo d'appendice, forma letteraria che ebbe grandissima fortuna nell'Ottocento, ma si vedrà come certe rubriche specifiche e dalle tematiche straordinarie rispetto alla programmazione settimanale consueta del giornale venissero suddivise in più parti e su più numeri. È così dunque che le lettrici erano invogliate a continuare a comprare la rivista per poter terminare il racconto o la rubrica di loro interesse. Diventarono perciò consuetudine frasi come «vi ricordate, mie gentili lettrici, quando sei mesi fa, vi annunciavo che le vesti attillate stavano per tramontare» in riferimento ad articoli precedenti e ben distanti nel tempo («Margherita» 1879, n. 26, 204).

Caratteristici di questo processo di fidelizzazione saranno i vari avvisi alle lettrici che appariranno diverse volte all'interno delle annate. In questi annunci solitamente si assicuravano le lettrici sulle rubriche che avrebbero trovato nei mesi a seguire, solitamente quelle che tra il pubblico avevano avuto più successo e riscontro, e

si fornivano anticipazioni su nuovi romanzi a puntate che sarebbero stati pubblicati, così da far crescere ulteriormente l'interesse e le aspettative, invitando ovviamente le lettrici a rinnovare gli abbonamenti. L'annuncio dell'ultimo numero della prima annata sottolineerà il successo che «Margherita» riscuoteva tra il pubblico («Margherita» 1879, n. 52, 416).

Un'altra rubrica in cui l'intento di fidelizzazione sembra giocare un ruolo principale ed importante è quella delle *Ore di ozio in famiglia*. A partire dalla terza annata («Margherita» 1881, n. 44, 352), venivano riportati in fondo a questa rubrica i nomi di coloro che avevano mandato le spiegazioni e le soluzioni corrette di tali giochi alla redazione, nonché le effettive risposte corrette ai giochi presentati la settimana precedente. In questo modo il lettore era invogliato a comprare il numero successivo a quello acquistato, così da vedere se le sue soluzioni ai giochi fossero corrette.

#### 4. Divertire per educare

La stampa di moda è da sempre stata caratterizzata da un fattore educativo-pedagogico, processo iniziato e favorito nel periodo illuminista. Come è stato scritto (Franchini 1993b), le origini dell'istruzione femminile sono per molto tempo rimaste nascoste ed inascoltate a causa della separazione in sfere di genere, e di conseguenza della differente educazione fornita ai loro rappresentanti. Vi fu una generale discriminazione educativa nei confronti delle giovani donne, che risulta chiara nella lettura delle fonti ottocentesche. La formazione e l'educazione «raffinata e costosa» (Franchini 1993b, 2) erano elemento di status symbol per la borghesia e l'élite dell'epoca e in essa venivano convogliate moltissime risorse economiche, sia per quanto riguarda i figli maschi che per le figlie femmine, alle quali fornire un'educazione non era una scelta per nulla scontata. Durante il periodo dell'adolescenza avere una formazione e un'istruzione iniziava a costituire per le giovani donne dell'Ottocento una specie di «dote integrativa» (Franchini 1993b, 2), che per le ragazze rappresentava un elemento a favore in vista delle successive ricerche matrimoniali. È importante sottolineare quanto il matrimonio fosse, per le donne del tempo, un contratto in grado di accrescere il prestigio della famiglia e la sua reputazione sociale, nonché forse l'unico modo «rispettabile» che esse avevano nel loro bagaglio di possibilità per uscire dal nucleo familiare di appartenenza.

Queste istituzioni avevano il compito di formare le giovani donne ad una cultura di genere che doveva essere aggiornata col tempo, ma che in realtà risultava ancora tesa tra la possibile reclusione in monastero e la preparazione alla futura vita da «angelo del focolare» e madre di famiglia, fornendo «Studi acefali, circoscritti alle applicazioni letterarie e scientifiche concesse alla tradizionale "modestia" e al ruolo ornamentale delle signore, ed educazione alla lettura o alla conversazione colta, tra esigenze di crescita e di contenimento» (Franchini 1993b, 2-3).

Vi erano però altri modi in cui le donne potevano attingere al sapere e, tra questi, erano annoverati i periodici femminili e i romanzi. Con l'avvento della Restaurazione e con il conseguente fiorire di nuove forme letterarie indirizzate alle donne, gli intellettuali iniziarono a prestare più attenzione alla tematica dell'educazione femminile, in quell'ottica di formazione di una nazione in cui la donna doveva rappresentare la portavoce. Era infatti attraverso l'educazione materna e l'economia domestica che le donne, spose e madri, diventavano il primo tassello in quella complicata progettualità nazionale che stava assumendo un'importanza sempre più rilevante. L'Italia, in questo processo di svecchiamento, rimase inizialmente indietro rispetto alla Francia e all'Inghilterra, contraddistinte invece da una grande vivacità intellettuale.

Questa nuova educazione però, che dava alle donne un nuovo ruolo rendendole portavoce di una morale legata alla famiglia ed alla società, doveva avere delle caratteristiche utili e pragmatiche, in linea con i nuovi valori, e non spirituali e decorative. Il romanzo, in questo processo educativo e di acculturazione, si pose fin da subito come maggior protagonista, in quanto possedeva delle caratteristiche che parevano meglio sposarsi con quelle del genere a cui voleva fare riferimento, come ad esempio la supposta capacità femminile di osservare la natura umana e di comprenderne gli intenti e i drammi interiori. Si pensava che il giudizio femminile, che veniva collegato indissolubilmente al lato emotivo del carattere, fosse un miglior lettore dell'anima e del sentimento rispetto a quello asettico, o così si credeva, e razionale dell'uomo (Franchini 1993a, 341-343).

In questo panorama formativo s'imposero a gran voce i periodici femminili e i giornali di moda che, riferendosi principalmente a quel nuovo pubblico borghese e di lusso che rappresentava solo una parte ristretta del pubblico potenziale ma che era già rivolto e inserito in un'economia laica e di consumo, proponevano elementi di *divertissement* raffinato. Dopo l'Unità questo genere trovò enorme successo, ricoprendo di ricercatezza quella noiosa pillola pedante fatta di moralità e lezioni sul comportamento. Questi giornali sapevano coagulare con grande abilità tutti quei generi sperimentati nei decenni precedenti e giocarono un ruolo fondamentale nel costruire lo stereotipo sulla cultura femminile (Franchini 1993a, 344-345). Questi giornali avevano l'intento di diventare dei veri e propri amici di "famiglia" (è una delle parole che più viene utilizzata nei periodici femminili proprio per sottolinearne la natura casalinga e rassicurante), evitando cautamente di parlare di politica e tutte quelle nozioni immorali che non dovevano per nulla essere maneggiate da madri e giovani fanciulle. Anche in «Margherita» troveremo frasi di questo tipo:

Scommetto che non uno, ma mille, magari un milione, che si saranno individui i quali si permetteranno di supporre che io voglia scriver di politica. Disgraziati! Non sanno che quando io ho l'onore di far correre la penna sulla carta all'indirizzo delle gentili lettrici della «Margherita», dimentico tutto, financo le corbellerie di certi ministri e dei loro segretari generali?! («Margherita» 1881, n. 30, 236).

Nella stampa di moda, in cui si ritrovavano anche lavori di ricamo, cucito e sartoria, era ben chiaro ed intrinseco il riferimento all'ambito familiare in quanto le donne che decidevano di leggere tali giornali erano innanzitutto delle artefici dell'abbigliamento per sé e per i propri figli, nonché dell'arredamento della casa e della sua economia, così come dell'educazione della prole e delle buone maniere. Il mondo della conoscenza che veniva presentato alle lettrici era dunque direttamente correlato a questi ambiti pragmatici del sapere e dei bisogni che esse avevano. Ecco dunque che le regole di buona società e quel mastodontico processo di moralizzazione della società della nuova Italia andavano su queste pagine di pari passo con consigli vestimentari, di cucina, medicina domestica e proposte letterarie (Franchini 1993a, 351-352).

Nell'ottica più ampia del divertire per educare dunque, verranno presentate diverse tipologie di rubrica e di articoli che il giornale «Margherita» proponeva alle sue affezionate.

Una modalità per ampliare la conoscenza delle lettrici era sicuramente quella di rappresentare e raccontare la moda come un processo storico, inquadrandola attraverso articoli che narravano il percorso di cambiamento di un particolare accessorio. Un esempio di questa modalità di racconto ci viene fornito nel numero del 3 aprile 1881: in questa uscita già dalle prime pagine ci viene presentata la rubrica *Notizie storiche sulle mode*, che, in questo particolare articolo, narrerà e spiegherà le caratteristiche della moda presso gli antichi greci.

Ed invero, nessun popolo prestò mai tanto omaggio alla beltà quanto il Greco, né alcuno s'inclinò, com'esso, a venerarla. [...] Il pregio di una grazia nobile e sempre naturale spetta in genere ai Greci ed alle Greche, ma in guisa affatto speciale alla loro maniera di vestire («Margherita» 1881, n. 18, 137).

Il racconto della storia della moda in questa tipologia di rubrica, viene utilizzato come espediente per poter trattare tematiche storiche, artistiche e di cultura generale, seguendo quel processo di istruire divertendo tipicamente illuminista. Queste rubriche presentavano una narrazione e un interesse per gli abiti non nuovi. È infatti fin dal XVI secolo che le informazioni riguardo gli abbigliamenti di tutti i popoli conosciuti, accumulate durante gli svariati viaggi esplorativi e le nuove scoperte geografiche, iniziarono ad essere raccolti in volumi aventi dipinti e stampe e facendo nascere iniziali studi sulla moda con intento antiquario. Sarà però dal XVIII secolo, e soprattutto dal XIX, che nascerà un particolare interesse per gli usi e gli abiti dei popoli antichi, dall'antichità al Medioevo. È infatti in questo secolo che, grazie all'avanzamento delle scienze sociali, insorgeranno problematiche nuove, legate alle origini del vestiario, alle ragioni dell'abbigliamento e di tutti quei fenomeni che determinano la moda (Blanc 2010, 16).

La rubrica *Notizie storiche sulle mode* però non tratterà solamente di *excursus* storici sulle consuetudini vestimentarie degli antichi («Margherita» 1880, n. 34, 270; «Margherita» 1880, n. 35, 280; «Margherita» 1880, n. 43, 341), ma si focalizzerà spesso su particolari tipi di accessori che si potevano e si dovevano trovare nel guardaroba di una signora dell'alta società, trattandone l'origine e i cambiamenti durante il corso dei secoli. Emerge dall'analisi che tale rubrica, che talvolta verrà presentata come *Notizie storiche sugli abbigliamenti femminili*, godrà di molta fortuna nel corso degli anni e continuerà ad essere pubblicata periodicamente tra le pagine di «Margherita», dando la possibilità ai vari scrittori che la redigeranno di trattare le tematiche più disparate, ma sempre e comunque vicine al guardaroba di una signora dell'alta società: pettinature («Margherita» 1879, n. 43, 341), calzature («Margherita» 1879, n. 45, 357), pellicce («Margherita» 1879, n. 53, 422; «Margherita» 1879, n. 5, 37). Talvolta questa rubrica risulta essere firmata con una X mentre in altre occasioni non compare nulla. È interessante notare come le firme non sono mai le stesse, a differenza di molte altre rubriche che trovano il loro punto di forza proprio nel punto di vista e nel tono di scrittura di un singolo autore, come ad esempio Ada per la rubrica *Mode del giorno* oppure Guido per *Lettere da Roma*.

Si coglie in questa rubrica una commistione di conoscenze che aveva come scopo quello di formare nelle lettrici un tipo di sapere allo stesso tempo generale e specifico. In essi si ritrova un calderone di informazioni ricolmo di nozioni storiche, geografiche, letterarie, linguistiche (vengono spesso presentati vocaboli in latino e in greco antico, nonché in francese ed inglese) e su diverse culture. Per quelle donne che non avevano mai avuto la possibilità di lasciare il proprio paese questi articoli potevano rappresentare un vero e proprio momento formativo. Narrando aneddoti storici accattivanti si poteva raggiungere appieno lo scopo di educare il pubblico, stuzzicando la sua curiosità. Da questo punto di vista la terza annata della rivista, pubblicata dal dicembre 1880 al novembre 1881, è fortemente caratterizzata da un intento pedagogico, soprattutto nelle uscite di numerazione pari del settimanale, caratterizzate da un taglio editoriale improntato alla letteratura.

Un'altra rubrica interessante che periodicamente venne proposta sulle pagine di «Margherita» fu sicuramente quella dedicata ai consigli di lettura. Solitamente questi suggerimenti venivano definiti “per la famiglia” o comunque identificati come “letteratura femminile”.

Non dispiacerà alle signore lettrici della «Margherita» di conoscere i fasti delle donne gentili nella letteratura contemporanea. Prima di parlare di un libro edito da una donna, non sono molti anni passati, il critico doveva fare le sue brave riserve; e presentava la signora tale de' tali come un'eccezione, come un fenomeno straordinario, tanto per far capire che le signore hanno ad attendere alle faccende di casa, e per tutto diletto a suonare, a ricamare, e non a tingersi le bianche dita d'inchiostro. [...] Senza perdersi in vane questioni, sul come e sul quando; senza chiedere il permesso al sesso forte, le donne si sono messe all'opera («Margherita» 1879, n. 30, 238).

Per letteratura femminile non si intendeva un tipo di letteratura dedicato e pensato per le donne, ma creata e scritta dalle donne. Questi toni rivendicatori, talvolta quasi sarcastici, compaiono sporadicamente nelle pagine di «Margherita». Ci si può chiedere come poteva un giornale come «Margherita», ricco di articoli sulla buona società, l'economia domestica e la buona gestione familiare, farsi in alcune occasioni portavoce di tematiche così progressiste. Non è semplice. È però interessante notare come, in una situazione sociale in cui la donna doveva possedere un sapere pragmatico riguardo ai suoi doveri di moglie e madre, «Margherita» volesse mostrare alle sue lettrici le diverse vie che esse potevano e avevano iniziato a percorrere già nei secoli precedenti. Ed è così dunque che, in uno stesso articolo, si possono ritrovare questo genere di contraddizioni:

Una specie sola non accettiamo; la donna letterata pedante, e ciò per amore e riverenza al sesso gentile. Donna e pedante sono due parole che si elidono a vicenda; una bella signora non ce la possiamo immaginare con gli occhiali verdi sul naso, e con quella faccia incartapecorita ch'è propria dei topi di biblioteca. Speriamo che le signore non accuseranno di tirannia il sesso forte, se rivendica per sé la poco invidiabile prerogativa di seccare

il prossimo. Abbasso adunque le poetesse che vestono alla Saffo, e che citano versi latini; e ben venute le gentili signore, che dopo aver adempiuto ai doveri di una grande missione, così senza parere, tra filo e filo, ci regalano i frutti del loro ingegno («Margherita» 1879, n. 30, 238).

Ecco dunque: dedicarsi alla «grande missione» senza avere parere, «tra filo e filo» e, solo dopo aver adempiuto ai propri doveri, portare avanti opere del proprio ingegno. Questa ambiguità va collegata al target di riferimento di «Margherita», le donne aristocratiche e borghesi della buona società. È anche vero che solo queste donne benestanti potevano al tempo permettersi un'educazione ed una minima possibilità di autodeterminazione. Un altro articolo della stessa annata propone delle letture da riporre nella «biblioteca di famiglia»:

La biblioteca delle famiglie non si può comporre di libri a caso. I babbi e le mamme, i giovani fatti possono leggere quello che vogliono, ma per le ragazze e gli adolescenti, che non hanno ancora un carattere formato un giudizio indipendente, reso forte dall'esperienza, ci vuole una certa scelta. Le mamme e i babbi non possono leggere tutti i libri prima di metterli in casa; e chi si fidasse troppo ciecamente ai giornali e ai librai potrebbe correre qualche rischio. [...] Spero dunque che le lettrici della «Margherita» non mi troveranno né sfacciato né presuntuoso se mi permetto di dar loro qualche consiglio in proposito («Margherita» 1879, n. 37, 295).

Sulla stessa linea dei consigli letterari il giornale propone talvolta delle «primizie letterarie», ovvero dei piccoli stralci provenienti da libri e volumi consigliati. Molto probabilmente, per evitare un possibile seppur alquanto implausibile conflitto di interessi, tutti questi volumi consigliati sulle pagine di «Margherita» si potevano trovare all'interno delle pubblicazioni della casa editrice Treves.

Un'altra modalità che la rivista utilizzava per trattare tematiche storiche era quella dell'ambientazione romanzesca. Nonostante non vi siano delle vere e proprie nozioni storiche all'interno dei racconti è comunque interessante notare come il romanzo con ambientazione storica potesse costituire un altro strumento per accrescere il sapere delle proprie lettrici, seppur solamente attraverso delle narrazioni di luoghi lontani nel tempo e nello spazio.

La terza annata («Margherita» 1880-1881) di «Margherita» è senza ombra di dubbio la più curata di tutte le cinque prese in considerazione. È caratterizzata da un'accuratezza e da un'eleganza se possibile ancora maggiori rispetto ai numeri precedenti e successivi. In quest'annata si concentra appieno la volontà pedagogico-divulgativa della rivista, che tende a presentare illustrazioni dall'alto valore qualitativo e artistico. Queste illustrazioni rappresentano principalmente copie di quadri famosi, bozzetti caratteristici (che solitamente venivano annessi a dei racconti o a delle poesie) oppure dei luoghi d'Italia (come, ad esempio, la galleria Vittorio Emanuele e l'interno del Duomo in occasione dell'Esposizione di Milano). Queste illustrazioni risultavano dunque essere perfettamente amalgamate al testo, in un connubio di arte e letteratura che purtroppo si andrà nelle annate successive perdendo.

In questa annata, nei numeri pari dedicati alla letteratura e all'arte, risultano quasi totalmente assenti i figurini di moda, che invece si concentrano in un'opulenza ridondante nei numeri dispari a loro dedicati. Questa netta differenza però verrà mitigata in seguito alla terza annata, quando anche nei numeri pari torneranno a campeggiare figurini e immagini riguardanti la moda, prendendo il sopravvento su incisioni ed acqueforti a scopo divulgativo e pedagogico. Probabilmente questa scelta editoriale fu presa a seguito del responso che la redazione ebbe dal pubblico di lettrici, donne benestanti che nella rivista cercavano una fuga dalla quotidianità, leggerezza e svago. La terza annata risulta essere quasi un tentativo di cambiamento formale del periodico, che però probabilmente non raccolse i frutti sperati.

Le illustrazioni che venivano presentate anche come vero e proprio corredo alle poesie presenti nella rivista avevano come scopo probabilmente quello di dare un'impressione, nel senso più pittorico del termine, e coinvolgere maggiormente le signore durante la lettura, «aiutandole» a sentire ed immergersi maggiormente in esse. Questo espediente poteva essere utilizzato per avvicinare le lettrici a questo genere letterario o, molto più probabilmente, per stimolarne l'interesse, presentando loro ogni volta delle sensazioni e tematiche diverse,

suscitando curiosità e aspettativa verso quello che sarebbe stato pubblicato successivamente. Probabilmente, per lo stesso principio per cui il romanzo veniva ritenuto un genere più vicino all'indole sentimentale ed emotiva femminile, anche la poesia rientrava in quella categoria letteraria ideale per il pubblico di lettrici. È così dunque che alle lettrici di «Margherita» venivano proposte poesie di grandi firme, come De Amicis, ma anche testi più brevi e presentati in solitaria, senza la presenza di immagini. Nei numeri dedicati invece a delle particolari festività annuali, come ad esempio il Natale e la Pasqua, anche la rubrica letteraria veniva solitamente canalizzata verso il particolare evento.

Questi racconti sono spesso caratterizzati da un profondo sottotesto valoriale, come per esempio accade nel numero della rivista del 20 febbraio 1881, dedicato alla festività del carnevale, quando viene narrata l'origine della maschera di Arlecchino storpiando l'originale genesi ctonia. Alla luce di questo fatto si potrebbe dunque affermare che all'interno di «Margherita» si voglia mostrare e trasmettere alle lettrici dei sentimenti virtuosi e nobili, educandole ad essi presentando loro scenari verosimili e vicini al proprio vissuto, così da renderli maggiormente efficaci.

Difficilmente nelle annate successive e precedenti si possono trovare tante copie di quadri come nell'annata 1880-1881. Ad accompagnamento a questa fervida presenza artistica si può riscontrare anche una volontà di educare le lettrici ad un senso artistico più ampio e, come si vedrà, anche differente rispetto allo stile più in voga al tempo.

Emergono dall'analisi una maggioranza di illustrazioni dall'intento fortemente educativo. Nel giornale del 23 gennaio 1881 vi è un'illustrazione rappresentante la *Lucia di Lammermoor* («Margherita» 1881, n. 8, 49) e una intitolata *Un pranzo in casa Molière* («Margherita» 1881, n. 8, 51-52). Nel numero del 6 marzo in prima pagina è riportata una copia incisa del quadro *La Vergine e il Bambino Gesù* di Van Dyck («Margherita» 1881, n. 14, 104), mentre nelle pagine all'interno ve n'è una riguardante il quadro *Lezione di anatomia* di Rembrandt («Margherita» 1881, n. 14, 107-108). Alle lettrici vengono dunque proposti dei quadri importanti e famosi, con l'intento forse di ampliare la loro conoscenza in ambito pittorico. Queste due illustrazioni sono accompagnate da un articolo in cui vengono descritte delle curiosità e delle impressioni riguardo ai quadri proposti («Margherita» 1881, n. 14, 105). Un intento diverso viene però dimostrato nella proposta artistica che viene fatta nel numero del 18 settembre 1881, nella cui prima pagina si può trovare una copia del quadro di Diego Velasquez, *Il nano el Primo* («Margherita» 1881, n. 42, 329). Nella pagina direttamente successiva troviamo un trafiletto dedicato al pittore e ai suoi quadri. In queste righe viene presentata brevemente la figura di Velasquez ma soprattutto viene posta l'attenzione al suo stile pittorico, descrivendolo come «il pittore meno cortigiano che abbia toccato pennelli»:

I quadri di Velasquez dovrebbero essere i tocca e sana della pretesa delle signorine che hanno studiato disegno in collegio e ambiscono, anzi vogliono e affettano, sentenziare in arte. Niente di meno collegiale, di meno accurato, studiato, leccato, condotto a puntino e a finezza dei quadri di Velasquez [...] ma allo stesso tempo niente di più artistico, vale a dire di meno volgare, che il suo stile di dipingere, accessibile soltanto a chi gusta veramente le finzze elevate dell'arte («Margherita» 1881, n. 42, 330).

Queste parole sono di natura estremamente pedagogica poiché, esprimendo i dubbi e le perplessità che i contemporanei potevano avere nei confronti di questa tipologia di pittura, cercano di dimostrare invece come anch'essa, pur essendo all'apparenza meno curata e dallo stile lontano da quello classico, sia intrisa di bellezza e possibilmente più verosimile rispetto allo stile neoclassico. «Margherita» qui si propone dunque di educare le lettrici ad un nuovo gusto critico nei confronti di questo stile artistico.

Inoltre, come è stato accennato in precedenza, venivano proposte delle illustrazioni raffiguranti luoghi di alcune importanti città italiane e non solo (come avviene con i numeri della terza annata dedicati all'Esposizione Universale di Milano). Questa tipologia di articoli dava la possibilità a coloro che non si potevano spostare, di poter conoscere meglio il Paese in cui vivevano o di viaggiare almeno con la fantasia. Questo avveniva non solo per l'Italia, ma anche per luoghi e territori ben distanti dalla penisola. Le lettrici venivano trasportate in luoghi ed epoche differenti: sul fiume Righi, nella cappella di Santa Rosalia a Palermo («Margherita» 1881, n. 36, 284), a prendere un caffè sulla riva degli Schiavoni a Venezia («Margherita» 1881, n. 40, 313), in campagna dopo

una giornata di lavoro («Margherita» 1881, n. 40, 316-317), oppure in una città della provincia francese all'epoca del Direttorio («Margherita» 1881, n. 26, 204-205), durante la macerazione dei bachi da seta in un'industria di tessuti («Margherita» 1881, n. 32, 252), in Tunisia («Margherita» 1881, n. 30, 236-237) e così via.

## 5. Messaggi patriottici

Nelle pagine dei giornali dedicati alle donne il nazionalismo veniva espresso anche e soprattutto attraverso la moda. L'abito femminile abbandonò, in alcuni casi, il linguaggio e l'obbiettivo della seduzione e si caricò del compito di essere strumento di un messaggio dalla valenza patriottica e politica. Allo stesso modo degli uomini, anche le donne iniziarono a rifiutare le fogge straniere e ad adottare un abbigliamento severo e modesto, in piena antitesi con lo stile francese Rococò (Gigli Marchetti 1995, 105). Nel primo periodo post-unitario vi furono svariati tentativi da parte di sarti e intellettuali italiani di creare un abbigliamento che richiamasse periodi della passata storia italiana nazionale, spinti da quella necessità di nazionalizzazione delle masse che non era stata prevista e preparata da processi di omologazione sociale durante l'Unità (Franchini 1993a, 346). Essi provarono in ogni modo di assegnare all'abito e al vestiario un valore patriottico aggiunto, ma nonostante questo i tessuti utilizzati per confezionare gli abiti delle splendide signore del neonato Stato raramente erano di fattura italiana. Nonostante gli incoraggiamenti, le industrie legate al settore dell'abbigliamento non avevano raggiunto in quegli anni nessun progresso significativo (Marchetti 1995, 120-121). Parigi dunque non cessò mai di essere la capitale della moda e dell'eleganza, e le donne aristocratiche e borghesi continuarono a seguire i dettami di moda provenienti dalla capitale d'oltralpe.

È però vero che le donne dell'Italia Unita, o almeno quelle colte e facoltose, non erano totalmente sorde ai richiami patriottici del tempo e preferivano indossare abiti più sobri e modesti rispetto a quelli che proponeva la moda di Parigi (Marchetti 1995, 131).

Anche nel caso del patriottismo si può leggere un intento pedagogico. L'educazione delle donne e dei ceti medi divenne indispensabile per portare a termine il progetto di una pedagogia di tipo popolare, coordinata dall'alto, in grado di rispondere al bisogno di creare una condivisa identità nazionale (Franchini 1993a, 346). Da qui la necessità di mettere in atto un effettivo distacco dai modelli stranieri presi fin a quel momento ad esempio. Il giornalismo di moda, dunque, innalzò il proprio status a ben altro che mero *collage* di frivolezze e rubriche dal sapore tecnico-professionale, diventando un mezzo per raggiungere, o almeno sognare, quell'unità civile che tanto si necessitava (Franchini 2004, 78).

È comunque alle riviste francesi che, nella prima metà del secolo e dunque prima dell'Unità, questi giornali facevano riferimento, non solo dal punto di vista della moda ma anche da quello letterario, a causa di un cordone ombelicale difficile da recidere. È dunque con lo sguardo rivolto verso Parigi che si prendevano ad esempio le eleganti toilette francesi, riprodotte da graziosi figurini che venivano importati ed utilizzati nelle pagine italiane (Franchini 2004, 82).

La prima rivista a tentare un distacco da questa sudditanza fu quella di Carolina Lattanzi, direttrice del rinomato «Corriere delle Dame», che iniziò sulle pagine del suo giornale ad affiancare figurini francesi, inglesi e austriaci ad altri autoctoni. Secondo Lattanzi era infatti importante tener conto delle caratteristiche fisiche e dei gusti delle signore italiane, che potevano avere appunto delle sfumature diverse rispetto a quelli esteri. I figurini italiani presentati sulle pagine del «Corriere» erano caratterizzati da una maggiore pragmaticità e minor estro, risultando più eleganti e solenni (Muzzarelli 2011, 51-52).

In ogni caso Milano e la sua editoria, che stava imponendo la propria presenza come nuovo fulcro di generi editoriali di successo, utilizzava i figurini francesi non come mero riempitivo di pagine, ma scegliendo e proponendo delle immagini che, nonostante fossero di origine francese, avrebbero suscitato un interesse anche locale. Il materiale francese e straniero veniva dunque proposto con criterio, mostrando arguzia ed intelligenza nell'utilizzarlo anche come *reclame* per attività commerciali della città meneghina, rivendicando il proprio ruolo di capitale dell'eleganza, della cultura e dell'editoria (Franchini 2004, 86).

Con il consolidarsi dell'editoria di moda milanese nel corso del XIX secolo, nuove testate meneghine iniziarono a nascere da importanti case editoriali, simili per grandezza e reddito a delle aziende (come ad esempio i Sonzogno), o a delle piccole imprese, come nel caso dei Garbini e della casa editrice Treves degli inizi. In entrambi i casi queste case editrici risultavano essere in grado di adottare strategie editoriali e commerciali efficaci. Questo lasciava ampio spazio alla capacità imprenditoriale dell'editore e di conseguenza permetteva ad esso di affrancarsi dall'influenza estera che fino ad allora aveva caratterizzato il genere.

Con «Margherita» la casa editrice rese esplicito il suo progetto, ponendo un sottotitolo al giornale che non lasciava alcun margine di dubbio: «Giornale delle signore italiane». «Margherita» aveva infatti le carte in regola per poter rivaleggiare con le migliori testate europee, forte dei suoi contenuti eleganti e curati, della qualità delle grafiche e dei materiali utilizzati, e, soprattutto per le penne che con essa collaboravano. Risulta però, in quest'ottica, alquanto contraddittorio l'utilizzo reiterato di figurini francesi. È dunque presumibile che, nonostante l'intento di emancipazione, dal punto di vista grafico il pubblico dell'epoca richiedesse e preferisse i figurini parigini, più eleganti e curati, portando la casa editrice a mantenere questo legame con la Francia.

«Margherita», fondato in concomitanza alla salita al trono del nuovo re e della regina consorte, si propose come mezzo per celebrare la casata sabauda, e in particolar modo la Regina, con grandi professioni di natura «nazionalistico-sabauda» (Franchini 1993a, 379). Nelle sue pagine la monarchia viene spesso elogiata con toni eroici e accorati, professando pieno amore e dedizione ad essa, specialmente nei confronti della figura della sovrana. La moda che viene proposta sulle sue pagine presenta un chiaro stampo nazionalistico proprio perché prende come spunto e come esempio proprio la Sovrana, innalzandola a vero modello di donna italiana (Franchini 2004, 105).

## 6. Regole di buona società ed economia domestica

L'eleganza nel XIX secolo aveva una vera e propria funzione sociale e, proprio per questo, le vesti dovevano essere appropriate al luogo e alle circostanze. Per codificare l'abbigliamento (Muzzarelli 2011) e per controllare che le norme sociali venissero rispettate, arrivarono in soccorso al buon vivere comune le regole di buona società, il bon ton e l'etichetta, che avevano come scopo ultimo quello di educare al buon gusto (Gigli Marchetti 1995, 112). Le donne della seconda metà del secolo vennero coinvolte nella stesura, nell'insegnamento e nella effettiva applicazione di queste regole di convivenza civile di modello borghese (Gigli Marchetti 1995, 112-113), e non a caso si dovrà proprio alle scrittrici ed intellettuali di questo secolo – come Matilde Serao, la Marchesa Colombi e molte altre – che il periodo postunitario risulti il più florido dal punto di vista delle pubblicazioni di manuali di galateo (Franchini 2004, 82).

Le donne erano ovviamente le principali destinatarie di questo genere di letteratura: esse dovevano dare l'esempio, in quanto era proprio sulla vita delle donne che pesava il rispetto di questi codici, mentre il mancato allineamento alle regole avrebbe portato alla perdita di rispettabilità non solo personale, ma anche delle proprie famiglie (Franchini 2004, 82). Ovviamente questi dettami vigevano principalmente all'interno della società borghese e agiata secondo cui l'arte dell'abbigliamento era un preciso dovere sociale a cui esse dovevano attenersi. A questo dovere non erano tenute invece le donne meno abbienti (Gigli Marchetti 1995, 106).

In quest'ottica culturale e sociale è dunque ben comprensibile come, all'interno dei giornali di moda e della stampa femminile, la rubrica *Regole di buona società* fosse un elemento caratteristico di ogni testata. È importante però sottolineare che queste norme non vigevano solo per il genere femminile, ma regolavano la vita di chiunque: uomini, donne, anziani e persino bambini. Per ogni occasione vi era un determinato vestito da indossare, per ogni evento una specifica foggia di abito più consona, il tutto ovviamente indirizzato verso le ultime voghe. L'abbigliamento era ed è un codice e in quanto tale aveva la necessità di essere regolato da delle norme.

Come scrisse Cordelia, le donne avevano necessità di scambiare le proprie idee con «i loro simili», di vivere in società (Cordelia 1879, 2-3; cit. da Gigli Marchetti 1995, 112). Alle donne veniva richiesto un livello di “perfezione” elevatissimo, che non dipendeva solamente dall'abito che indossavano, ma anche e soprattutto dalle

maniere che esse sfoggiavano: una donna doveva possedere maniere gentili, saper conversare in modo piacevole e saper tacere se necessario. «Margherita» dedica alle regole di buona società una vera e propria rubrica che durerà per molti anni e diventerà uno dei fiori all'occhiello del giornale. In questa rubrica venivano trattate diverse tematiche: da come utilizzare al meglio un certo tipo di accessorio a come comportarsi nelle diverse occasioni mondane in cui una signora elegante poteva trovarsi. E allora veniva spiegato alle gentili signore che una visita non doveva mai essere fatta nell'arco temporale tra mezzogiorno e le due e nemmeno dopo le sei, che non ci si doveva mai presentare a casa d'altri la domenica e che una visita di complimento durava all'incirca dai quindici ai venti minuti. Tutte queste informazioni, insieme a molte altre sul comportamento da tenere, erano snocciolate fin nei minimi dettagli, in modo da poter preparare le lettrici a tutte le possibili situazioni in cui si potevano trovare. In queste rubriche non si indicava solo il comportamento più consono da adottare durante particolari eventi, ma anche che tipologia di vino servire ai pranzi («Margherita» 1878, n. 5, 38), oppure come meglio ci si doveva comportare durante i balli («Margherita» 1878, n. 12, 92) e nelle villeggiature in campagna («Margherita» 1878, n. 22, 174; «Margherita» 1878, n. 26, 205), durante i viaggi («Margherita» 1878, n. 29, 230), i bagni («Margherita» 1879, n. 32, 252), a teatro («Margherita» 1880, n. 12, 214) oppure in casa altrui («Margherita» 1880, n. 46, 364). Importanti nozioni erano quelle legate al mondo degli affetti, ovvero al mondo familiare, dei figli, del matrimonio e della casa, ovvero le tematiche più trattate anche in altri articoli letterari, come ad esempio in quelli dedicati all'economia ed educazione domestica. A supporto della rubrica *Regole di buona società* vi era anche quella *Mode del giorno*, dove la redattrice Ada descriveva le fogge più in voga, la loro corretta vestizione e descriveva gli abiti più consoni per determinate occasioni.

La rubrica *Regole di buona società*, dunque, rappresentava un vero e proprio manuale d'istruzioni per la vita quotidiana e per quella mondana, dispensando consigli pratici e morali alle signore che leggevano «Margherita» e che vedevano in questa rubrica un vero e proprio faro nel mare tempestoso dell'etichetta.

A Milano, durante gli anni antecedenti e posteriori al 1848, vennero ridefiniti i modelli editoriali diretti alle donne, a seguito delle tensioni e dell'inasprimento delle repressioni dovuti alla censura austriaca. Questo inasprimento aveva portato al declino del genere del varietà legato all'attualità, considerato troppo promiscuo, e aveva favorito la nascita di modelli più specializzati, in risposta ad una crescente domanda di aggiornamento e conoscenza da parte di figure professionali e artigiani. Insieme al filone della moda nacque e si consolidò il genere del giornale dedicato ai ricami e ai lavori sartoriali, caratterizzato da tantissimi allegati e tavole da ricopiare. Questa tipologia di periodico parlava ovviamente alla sfera casalinga e privata già tante volte citata in precedenza, collegandosi ad un filone di letteratura amena e con scopi educativo pedagogici (Franchini 2004, 91).

Questa tipologia di giornale divenne il mezzo prediletto per propagandare un'educazione politica e morale, poiché rappresentava un manuale di aiuto nelle necessità e nel mondo della vita domestica delle giovani donne ma, insieme a questo, un momento di svago e formazione, che assumerà in seguito anche toni patriottici e moralizzanti (Franchini 2004, 92). Inoltre questa tipologia di pubblicazione aveva come ambizione quella di raggiungere e toccare un pubblico più ampio rispetto a quello dei "semplici" giornali di moda, ad un pubblico di lettrici considerato più popolare (e dunque più esteso e allo stesso tempo disomogeneo, sia per cultura che per estrazione sociale). Fu in questi periodici, dunque, che venne messo in atto ed iniziato quel processo di educazione e formazione di un popolo che è stato citato in precedenza. Questo sottogenere venne ampiamente rielaborato e ripreso nei decenni successivi, tanto che entrò a far parte dei giornali di moda, in una commistione continua e fortunatamente efficace. «Margherita» sarà proprio un esempio di questa commistione, forte degli anni di studio delle riviste precedenti che la casa Treves sfruttò con attenzione e perspicacia (Franchini 2002, 293).

Gli articoli dedicati all'economia domestica possedevano un valore fortemente formativo, specialmente per le giovani ragazze che si ritrovavano prive di insegnamenti su queste abilità pratiche. Era necessario educare delle donne, delle spose e delle madri (Franchini 2004, 95). Nelle pagine di «Margherita», dunque, negli articoli dedicati all'*Economia domestica* o all'*Igiene*, troviamo dei preziosi consigli ed insegnamenti legati al mondo più pratico della sfera domestica: come arrangiare e rendere moderno un vestito usurato senza l'ausilio di una sarta,

oppure come levare le macchie dalla biancheria («Margherita» 1879, n. 15, 116-117), come ricreare delle frange per decorare gli ombrellini («Margherita» 1879, n. 20, 154-155) o come meglio pulire la casa («Margherita» 1879, n. 44, 352). Particolarmente interessanti risultano essere gli articoli, sempre presenti all'interno di questa rubrica, in cui vengono proposte al pubblico ricette, solitamente tre per articolo («Margherita» 1879, n. 13, 104; «Margherita» 1879, n. 22, 176; «Margherita» 1880, n. 11, 88; «Margherita» 1880, n. 51, 406). Nulla era lasciato al caso e le lettrici venivano guidate passo passo in ogni ambito della propria vita domestica, confermando l'idea che «Margherita» rappresenti un importante specchio della società del suo tempo e, soprattutto, un valido strumento per comprendere gli articolati e spesso contraddittori meccanismi che si celano dietro un'ideologia di genere.

## Riferimenti bibliografici

### Belfanti C.M., Giusberti F. (cur.)

2003 *Storia d'Italia. Annali 19: La moda*, Torino, Einaudi.

### Breward C.

2010 *L'uomo nella moda: riflessioni sulla recente storia della moda maschile*, in Muzzarelli M.G., Riello G., Tosi Brandi E. (cur.), *Moda. Storia e storie*, Milano, Bruno Mondadori.

### Blanc O.

2010 *Scrivere la moda: un bilancio storiografico*, in Muzzarelli M.G., Riello G., Tosi Brandi E. (cur.), *Moda. Storia e storie*, Milano, Bruno Mondadori.

### Cagnolati A. (cur.)

2011 *Madri sociali. Percorsi di genere tra educazione, politica e filantropia*, Anicia, Roma.

### Carrarini R., Giordano M. (cur.)

1993 *Bibliografia dei periodici femminili lombardi. 1786-1945*, Milano, Bibliografica.

### Cordelia

1879 *Il regno della donna*, Milano, pp-2-3 in Gigli Marchetti A., *Dalla crinolina alla minigonna. La donna, l'abito e la società dal XVIII al XX secolo*, Bologna, CLUEB.

### Franchini S.

1993a *Moda e catechismo civile nei giornali delle signore italiane*, in Soldani S., Turi G. (cur.) *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.

1993b *Elites ed educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento: l'Istituto della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, L. Olschki.

2002 *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal "Corriere delle Dame" agli editori dell'Italia unita*, Milano, FrancoAngeli.

2004 (cur.) *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli.

2004 *Cultura nazionale e prodotti d'importazione: allo origini di un archetipo italiano di "stampa femminile"* in Franchini S., Soldani S., *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli.

### Franchini S., Soldani S.

2004 *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli.

### Gigli Marchetti A.

1995 *Dalla crinolina alla minigonna. La donna, l'abito e la società dal XVIII al XX secolo*, Bologna, CLUEB.

### Gozzini G.

2020 *Storia del giornalismo*, Milano, Pearson-Bruno Mondadori.

### Lewandowska M.J.

2021 *Grazia. Consigli che hanno formato le italiane. Un'analisi del discorso*, Varsavia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

**Lucioli F., Sanson H. (cur.)**

2016 *Conduct Literature for and about Women in Italy. 1470-1900. Prescribing and Describing Life*, Classiques Garnier, Paris.

**Morato E.**

2003 *La stampa di moda dal Settecento all'Unità*, in Belfanti C.M., Giusberti F. (cur.), *Storia d'Italia. Annali 19: La moda*, Torino, Einaudi.

**Morini E.**

2000 *Storia della moda, XVIII-XX secolo*, Milano, Skira.

**Muzzarelli M.G.**

2011 *Breve storia della moda in Italia*, Bologna, il Mulino.

**Muzzarelli M.G., Riello G., Tosi Brandi E. (cur.)**

2010 *Moda. Storia e storie*, Milano, Bruno Mondadori.

**Roche D.**

1991 *Il linguaggio della moda. Alle origini dell'industria dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi.

**Soldani S.**

1991 (cur.) *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli.

1993 (cur.) *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.

2004 (cur.) *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli.

**Soldani S., Turi G. (cur.)**

1993 *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.

**Periodici**

«L'Eleganza», a. I (1878), n. 1.

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. I (1878-1879).

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. II (1879-1880).

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. III (1880-1881).

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. IV (1881-1882).

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. V (1882-1883), n. 1-20, 22-34, 45.

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. XII (1890-1891), n. 40.

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. XV (1892-1893), n. 4.

«Margherita: giornale delle signore italiane – moda e letteratura», a. XIX (1897-1898), n. 21.

**Sitografia****Enciclopedia delle donne:**

<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/carolina-arienti-lattanzi>, ultima consultazione: gennaio 2024.

**Enciclopedia Treccani:**

[https://www.treccani.it/enciclopedia/fidelizzazione\\_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fidelizzazione_(Lessico-del-XXI-Secolo)/), ultima consultazione: ottobre 2023.

**Treccani dizionario biografico degli italiani:**

[https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-treves\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-treves_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione: ottobre 2023.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-tesdeschi-treves\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-tesdeschi-treves_%28Dizionario-Biografico%29/), ultima consultazione: ottobre 2023.



## GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DEL LAVORO IN ITALIA: UNA PANORAMICA FRA PASSATO E PRESENTE

### *Labour Photography Archives in Italy: an Overview between Past and Present*

Raffaella Biscioni

DOI: 10.36158/sef6061d

#### Abstract

Il presente saggio si propone di offrire una riflessione critica sul patrimonio fotografico relativo al mondo del lavoro in Italia, ripercorrendo le modalità di produzione, conservazione e trasmissione delle immagini tra Ottocento e Novecento. Attraverso l'analisi dei principali archivi e collezioni fotografiche, viene ricostruita l'evoluzione della fotografia come strumento di rappresentazione del lavoro. Inizialmente impiegata dalle élite industriali per documentare i processi produttivi e veicolare modelli comportamentali all'interno degli ambienti lavorativi, la fotografia acquisisce nuove funzioni nel periodo fascista e nei conflitti mondiali, aprendosi anche a svolgere un ruolo testimoniale e simbolico che incrementa nei decenni successivi, in particolare durante gli anni Sessanta e Settanta. Attraverso un approccio diacronico e interdisciplinare, il saggio mette in luce come il patrimonio fotografico conservato oggi rappresenti una preziosa memoria degli immaginari sociali e politici che hanno attraversato la storia del lavoro.

*The aim of this essay is to offer a critical reflection on the photographic heritage relating to the world of work in Italy, tracing the methods of production, conservation and transmission of images between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Through the analysis of the main archives and photographic collections, the evolution of photography as a tool for representing work is reconstructed. Initially employed by industrial elites to document production processes and convey behavioural models within working environments, photography acquired new functions in the fascist period and during the world wars, also opening up to play a testimonial and symbolic role that increased in the following decades, particularly during the 1960s and 1970s. Through a diachronic and interdisciplinary approach, the essay sheds light on how the photographic heritage preserved today represents a precious memory of the social and political imaginaries that have crossed the history of labour.*

**Keywords:** Fotografia del lavoro, archivi fotografici, memoria visiva, cultura del lavoro, immaginario fotografico.  
*Work photography, photographic archives, visual memory, work culture, photographic imaginary.*

**Raffaella Biscioni** è professoressa associata presso il Dipartimento di beni culturali dell'Università di Bologna, specializzata in storia della fotografia, con particolare attenzione alla documentazione del patrimonio culturale e alle metodologie di conservazione digitale. Ha studiato l'uso della fotografia come mezzo di comunicazione e propaganda, pubblicando saggi su temi come l'archeologia industriale, la storia culturale, del lavoro e la memoria visuale della guerra. Dal 2021 coordina il gruppo di lavoro AIPH-SISF "Fotografia e Public History", studiando la fotografia come strumento di memoria. Ha collaborato con università e istituzioni culturali, organizzando convegni e progetti di valorizzazione del patrimonio fotografico. È

stata coinvolta in progetti nazionali competitivi e, dal 2023, coordina l'Unità locale del progetto PRIN "Criminal Portraits". È membro del consiglio direttivo della SISF e del comitato di direzione della rivista «RSF».

*Raffaella Biscioni is an associate professor at the Department of Cultural Heritage at the University of Bologna, specializing in the history of photography, with a focus on the documentation of cultural heritage and digital preservation methodologies. She has studied the use of photography as a means of communication and propaganda, publishing essays on topics such as industrial archaeology, cultural and labour history and the visual memory of war. Since 2021, she has coordinated the AIPH-SISF working group "Photography and Public History", investigating photography as a tool of memory. She has collaborated with universities and cultural institutions, organizing conferences and projects aimed at enhancing photographic heritage. She has participated in nationally funded competitive research projects and, since 2023, she has coordinated the Local Research Unit of the PRIN project "Criminal Portraits". She is a member of the Executive Board of SISF (Italian Society for the Study of Photography) and of the Editorial Committee of the journal «RSF – Rivista di Studi di Fotografia».*

## 1. Il periodo delle origini

A proposito della fotografia del lavoro in Italia si deve ricordare in primo luogo il fatto che le pratiche fotografiche fino alla fine del diciannovesimo secolo erano riservate soprattutto ai ceti sociali medio alti. Questo fece sì che per un lungo periodo le immagini fotografiche del mondo del lavoro venissero in prevalenza dall'esterno, dalle classi dirigenti, dagli imprenditori e non dai lavoratori stessi<sup>1</sup>.

Una ulteriore limitazione deriva dal fatto che nel periodo delle origini gli usi sociali della fotografia erano rivolti soprattutto al ritratto fotografico e alla riproduzione dei beni artistici e paesaggistici di cui l'Italia era molto ricca<sup>2</sup>.

I principali archivi fotografici italiani, dalla metà dell'Ottocento in poi, furono gli archivi delle grandi ditte fotografiche che riproducevano le opere d'arte per un mercato che aveva dimensioni mondiali. Questi fotografi avevano archivi fotografici estremamente grandi per l'epoca, che poi con il tempo si sono ulteriormente arricchiti e che oggi sono anche largamente disponibili on line, ma che contenevano pochissime immagini del mondo del lavoro. Gli Alinari, ad esempio, che erano i più grandi e i più famosi fra questi fotografi editori, hanno nel loro archivio alcune fotografie, realizzate non di propria iniziativa ma su committenza di privati, relative al lavoro in aziende artigiane e piccole industrie<sup>3</sup> e una piccola serie di fotografie dei mestieri caratteristici e popolari esercitati per strada soprattutto nell'Italia meridionale<sup>4</sup>.

Tuttavia, queste immagini, più che documentare le reali condizioni di lavoro, rappresentavano messe in scena che rispondevano ad una visione estetizzante e folkloristica che si inseriva nella costruzione di uno stereotipo del Sud come un luogo fermo nel tempo, dominato da tradizioni immutabili e distante dalla modernità industriale del Nord.

Si è trattato di una pratica diffusa fra molti fotografi professionisti che ha concorso a creare una iconografia fotografica di venditori ambulanti, artigiani itineranti, pescatori e lavoratori delle strade, in linea con la precedente tradizione pittorica di genere<sup>5</sup> e funzionale alla definizione di una certa immagine di una parte del Paese e spesso destinata ai viaggiatori stranieri affascinati dall'idea di un Sud pittoresco e arcaico (Faeta 2003).

Le fotografie del lavoro industriale dunque erano quasi assenti da questo tipo di archivi, e non a caso Carlo Bertelli e Giulio Bollati, che nel 1979 avevano pubblicato la prima grande opera di sintesi sulla fotografia italiana che aveva cercato di portare in luce nuove fonti archivistiche, notavano già allora che a fronte di un'interessante documentazione su alcuni aspetti di storia sociale, come il banditismo meridionale, erano «per contro quasi nulle le fotografie relative alla classe operaia» (Bollati, 2006, 133). Lo stesso si può dire delle fotografie del lavoro agricolo, in questo settore vi era però una produzione di fotografie abbastanza ampia e diversificata, poiché spesso i piccoli proprietari terrieri avevano delle apparecchiature fotografiche con le quali fotografavano i propri dipendenti, specie nelle zone a mezzadria, dove rapporti fra il padrone e lavoratori erano piuttosto stretti.

Questo tipo di fotografie però erano già in origine molto disperse ed è difficile attualmente condurre una analisi su questo tipo di archivi che solo raramente sono conosciuti e pubblicati. Qualche maggiore presenza

di fotografie si può riscontrare su alcuni settori particolari del lavoro agricolo come, per esempio, il lavoro delle cosiddette “mondine”, ossia le lavoratrici impegnate nella raccolta del riso in Val padana, oppure sul lavoro dei braccianti impiegati per le grandi bonifiche in alcune regioni italiane (Cavanna, 2000). In questi casi si possono rintracciare fotografie anche relative alla seconda metà del diciannovesimo secolo negli archivi dei consorzi di bonifica, delle cooperative di lavoratori, delle grandi imprese che erano state incaricate della costruzione di grandi opere, come strade, ferrovie, trafori alpini, gallerie (Redondo, Lini 2006, Baldasseroni, Carnevale 2015).

Un caso particolare è quello delle condizioni del Meridione d'Italia. Furono infatti compiute alcune grandi inchieste sulle condizioni di arretratezza delle regioni meridionali e almeno in parte fu prodotta una documentazione fotografica. Tuttavia, della produzione di queste fotografie venivano incaricati fotografi locali, per cui è adesso molto difficile recuperare le immagini originali in archivio, mentre sono disponibili in certa misura attraverso le pubblicazioni delle stesse inchieste, o attraverso la stampa periodica. Un caso particolare di forte attenzione della stampa, anche internazionale, sulle condizioni di lavoro nel Sud è stato quello dei cosiddetti “carusi” siciliani, ovvero dei giovanissimi lavoratori che venivano impiegati in condizioni estremamente disagiate nei lavori di estrazione nelle miniere di zolfo della Sicilia.

Come è noto, la fotografia non poté essere riprodotta a stampa, quindi su giornali e volumi, prima degli ultimi anni del diciannovesimo secolo. A partire da quel periodo, si ebbe però una notevole produzione di fotografie che riguardavano il mondo del lavoro, e che risultano accessibili in questa forma attraverso le opere a stampa su cui furono pubblicate, anche se non sono più rintracciabili gli originali in archivio.

## 2. La prima diffusione della fotografia del lavoro agli inizi del XX secolo

Questa nuova disponibilità tecnica per la diffusione delle immagini si abbinò ad una notevole svolta nella produzione di fotografie, che fu determinata dalla invenzione delle piccole macchine portatili a pellicola sul tipo della Kodak, che resero accessibile la produzione di fotografie anche a ceti medio bassi della popolazione; quindi se non proprio a tutti i lavoratori, a molti corrispondenti dei giornali di sinistra, attivisti, organizzatori politici e sindacali di base. Infine, negli stessi anni si ebbe una svolta anche a livello economico e politico perché dal 1896 al 1914 si ebbe il cosiddetto decollo industriale italiano, con una notevole estensione e sviluppo di un tessuto industriale, anche se soprattutto nelle città del nord.

Inoltre anche sul piano politico il mondo del lavoro cominciava ad essere rappresentato in modo più evidente. Nel 1892 fu fondato il Partito socialista italiano, nel 1901 fu introdotta la libertà di sciopero, e nel 1906 si ebbe la nascita di una organizzazione sindacale nazionale. Tutto questo portò ad una attenzione nuova e più forte per le immagini del mondo del lavoro. Anche in questo caso non sono disponibili veri e propri archivi fotografici del Partito socialista o dei sindacati, anche perché molta parte di questi archivi furono distrutti durante il fascismo. Tuttavia, sulla stampa socialista cominciarono ad essere pubblicate molte fotografie, anche se per tutto il periodo fino alla prima guerra mondiale rimasero prevalenti le illustrazioni e la grafica, che erano in grado di veicolare un messaggio di propaganda più immediato e diretto (Pellegrino 2015).

Accanto alla stampa politica una fonte importante è la stampa sindacale e la stampa del movimento cooperativo, che era molto forte in Italia in quel periodo. Alcuni archivi interessanti sono conservati a livello locale da società di mutuo soccorso o altre associazioni popolari.

Nello stesso periodo cominciarono ad essere costituiti anche i primi archivi fotografici delle grandi industrie italiane. Inizialmente le grandi industrie si rivolsero come tutte le altre a fotografi professionisti esterni, però durante l'età giolittiana alcune, a cominciare dalla Ansaldo, che era all'epoca il maggior complesso siderurgico meccanico italiano, poi seguita da altre grandi aziende come la Fiat, costituirono dei propri gabinetti fotografici interni. Questi laboratori fotografici erano strettamente controllati dall'impresa: servivano in primo luogo per fornire documentazione analitica dei prodotti per i cataloghi industriali, tuttavia una parte importante delle fotografie erano anche concepite per illustrare la vita complessiva dell'azienda, nei suoi vari stabilimenti,

facendo vedere anche gli operai al lavoro, per scopi di propaganda e per creare album che venivano poi regalati ai visitatori, alle autorità, agli interlocutori più importanti dell'azienda (Borzani 1989).

Proprio l'Ansaldo ha creato sulla base di questo complesso di immagini uno dei primi pionieristici esperimenti di digitalizzazione di un archivio fotografico, che contiene oltre 40.000 immagini.

In definitiva si può dire che per il periodo precedente la Prima guerra mondiale abbiamo a disposizione gli archivi di parte industriale, mentre le fotografie prodotte dai movimenti dei lavoratori sono disponibili solo attraverso le pubblicazioni in cui furono a suo tempo pubblicate.

Accanto a questi punti di vista, naturalmente molto diversi, c'è un altro tipo di fotografie che sono estremamente interessanti per ricostruire la storia del lavoro in Italia in questo periodo. Si tratta delle immagini fotografiche che furono scattate nel primo venticinquennio del Ventesimo secolo in occasione della stagione delle grandi inchieste sociali (realizzate dal Ministero di Agricoltura Industria Commercio e in particolare dall'Ufficio del lavoro, oppure da enti privati come la Società umanitaria di Milano). Si tratta di una serie di inchieste di straordinario interesse perché erano condotte da ingegneri, sociologi, medici, spesso con uso di fotografie (Baldasseroni, Carnevale, Iavicoli, Tomassini 2009). In particolare, in Italia è stata molto importante la scuola di medicina del lavoro che ha costituito nel 1906 la Associazione internazionale dei medici del lavoro, tuttora esistente e operante<sup>6</sup>. I medici del lavoro usavano la fotografia in un modo diverso e molto interessante. Per documentare le patologie dei lavoratori fotografavano i lavoratori nei loro ambienti di lavoro, spesso ricostruendo attraverso serie fotografiche le varie fasi della lavorazione. Documentavano inoltre sia le condizioni di lavoro in fabbrica, sia nei laboratori artigianali sia nel lavoro a domicilio, che all'epoca era molto diffuso (Pellegrino 2016). Anche di questo tipo di fotografie non esiste un archivio centralizzato degli originali, ma sono disponibili solo le immagini a suo tempo pubblicate nelle riviste di medicina del lavoro o dei volumi delle inchieste. Alcuni archivi si possono occasionalmente trovare conservati da privati, come ad esempio le fotografie scattate dal medico del lavoro che era stato incaricato della cura dei lavoratori impegnati nello scavo del tunnel ferroviario del Sempione. Si tratta in questo caso di un fondo di lastre fotografiche di straordinario interesse perché documentano tutte le fasi del lavoro dentro il tunnel, i macchinari, gli accorgimenti medici e igienici che permisero di abbattere radicalmente l'altissima mortalità fra i lavoratori che si era registrata nei lavori di scavo precedenti (Baldasseroni Carnevale, 2012).

### 3. La Prima guerra mondiale e il primo censimento fotografico dell'industria italiana

Durante la Prima guerra mondiale abbiamo un primo esempio di grande archivio fotografico pubblico dedicato specificamente al mondo del lavoro. Si tratta del fondo fotografico istituito dal Ministero delle armi e munizioni per documentare il lavoro e la produzione nelle officine di guerra.

Attualmente, di questa grande operazione di documentazione rimangono circa 4.000 immagini conservate in 16 grandi contenitori presso l'Archivio Centrale dello Stato. Sono ordinate per azienda, ovvero nello stesso modo in cui pervennero all'Ufficio Storiografico che gestiva la campagna di documentazione. La raccolta delle immagini fu sistematica, interessando una selezione di stabilimenti su tutto il territorio nazionale ed eseguita in massima parte da fotografi locali, ma secondo una procedura standardizzata, organizzata centralmente<sup>7</sup>. Furono impartite direttive tecniche uniformi e anche suggerimenti sul contenuto e sul modo di rappresentare lo sforzo industriale della nazione:

Vedremo le sale e le macchine guidate dalle maestranze indefesse, e curemo in modo particolarissimo l'illustrazione della valida e coraggiosa partecipazione della donna italiana al lavoro nelle industrie di guerra. I nostri corresi cooperatori [i fotografi locali, n.d.r.] saranno pregati poi di mettere in speciale rilievo quello che è (macchine, motori, cannoni, proiettili) invenzione nazionale.<sup>8</sup>

Date queste premesse, è chiaro che vi è una notevole continuità con la fotografia industriale del periodo prebellico: l'itinerario del fotografo all'interno della fabbrica, il suo modo di collocarsi, la sua distanza focale

dall'oggetto rappresentato, ripercorrono modelli largamente condivisi, che si possono ricondurre alla tradizione di autopresentazione delle stesse aziende negli anni precedenti. Tanto più che la valorizzazione della singola fabbrica poteva in larga misura coincidere con la finalità "nazionale" e patriottica richiesta dal Ministero: come notava lo stesso Borrelli, lo sforzo richiesto poteva risolversi anche in una promozione per le imprese, «servendo insieme alla gloria della patria e a quella, legittima, delle Ditte»<sup>9</sup>.

Tuttavia, rispetto al tipo di rappresentazione precedente, il censimento fotografico del Ministero armi e munizioni presenta un elemento di novità assai rilevante, cioè la forte presenza dei lavoratori all'interno delle fotografie delle officine di guerra, sia con inquadrature che li ritraevano alle macchine, sia nelle vedute d'insieme. Mentre in precedenza i lavoratori erano stati presenti nella rappresentazione fotografica dell'industria solo in maniera secondaria e accessoria, ora gli organi dello Stato manifestano un forte interesse a valorizzare il ruolo del lavoro. Naturalmente questa valorizzazione non è neutra. In questo periodo nelle fabbriche entrarono strati assai consistenti di manodopera "nuova", spesso anche femminile e minorile; si avviarono allora processi di trasformazione e di ristrutturazione relativamente all'organizzazione e ai ritmi del lavoro, e quindi si crearono tensioni e conflittualità corrispondentemente assai elevate. Invece lo sforzo degli organismi della Mobilitazione fu quello di presentare questa nuova realtà, cioè l'insieme dei lavoratori coinvolti nello sforzo bellico e "mobilitati", in una maniera priva di aspetti problematici e conflittuali, integrata in una visione dello sforzo concorde delle forze produttive per i fini "nazionali".

Con tutto ciò, è però la prima occasione, e per lungo tempo l'unica, in cui i lavoratori vengono rappresentati non come appendici delle macchine o come elementi di sfondo e di contorno alla fotografia industriale, ma assumono il ruolo di protagonisti. Questo anche perché i fotografi in questo non seguono le indicazioni degli industriali, ma quelle del Ministero.

#### 4. Il primo dopoguerra e il fascismo

Nel dopoguerra la produzione di documentazione fotografica sul lavoro diminuì molto perché negli anni tumultuosi del cosiddetto Biennio rosso e poi dell'avvento del fascismo l'attenzione si concentrò soprattutto sulla lotta politica. Oltre alle fonti a stampa sono disponibili anche fonti d'archivio presso l'Archivio Centrale dello Stato. Nel fondo della cosiddetta "Mostra della rivoluzione fascista" che fu organizzata nel decennale della Marcia su Roma proprio per ricordare il periodo di ascesa al potere del fascismo, è contenuto un ricco materiale fotografico e iconografico. Durante il regime fascista vero e proprio, cioè dal 1925 al 1943, si ebbe una notevole produzione di immagini del mondo del lavoro attraverso l'operato dell'Istituto Luce (Laura 2000). Si trattava di un ente controllato direttamente dal regime fascista che produceva soprattutto filmati, ma anche documentazione fotografica delle realizzazioni del regime. Una parte di questo materiale fotografico riguardava le attività produttive nelle varie regioni italiane. Naturalmente l'impostazione era fortemente connotata dal punto di vista ideologico e indirizzata soprattutto a scopi di propaganda. Questo tipo di fotografie venivano realizzate dai fotografi dell'Istituto stesso, che avevano proprie squadre di operatori, ma anche da fotografi locali su commissione dell'Istituto stesso. L'Istituto Luce attualmente ha un archivio fotografico che è accessibile, ma non completamente ordinato<sup>10</sup>.

Una ulteriore fonte importante, per la storia del lavoro agricolo, è quella che deriva dalle inchieste dell'Istituto nazionale di economia agraria (INEA). Si tratta di una serie di inchieste che sia pure con altro spirito, riprendono la serie delle grandi inchieste sociali del primo quarto del secolo, ma rivolgendosi al lavoro agricolo, che il regime voleva incentivare in base alle sue scelte ruraliste e contrarie al processo di urbanizzazione.

#### 5. Il secondo dopoguerra

Nel secondo dopoguerra si è verificato un cambiamento radicale rispetto alla situazione del periodo fascista.

Prima di tutto va detto che cambia la sensibilità e l'attenzione degli stessi lavoratori e dei loro rappresentanti per le condizioni di lavoro in fabbrica. In precedenza, i movimenti sindacali e i partiti politici della sinistra avevano sostanzialmente accettato la politica della cosiddetta "monetizzazione del rischio", che consisteva nell'accettare peggioramenti delle condizioni di lavoro e delle condizioni dell'ambiente di fabbrica in cambio di aumenti salariali, oppure di compensazioni assicurative in caso di infortunio o malattia professionale. Invece nel dopoguerra comincia a cambiare radicalmente questo atteggiamento e progressivamente si giunge ad una notevole attenzione verso l'ambiente di lavoro. In primo luogo, vengono svolte alcune indagini, come la grande inchiesta parlamentare sulle condizioni di lavoro del 1955 (Addario 1976)<sup>11</sup>; inoltre vengono prodotti una serie di libri bianchi che documentano e denunciano le cattive condizioni di lavoro in moltissime imprese italiane, che stanno vivendo un momento di grande espansione produttiva. Una delle esperienze più innovative in questo senso viene condotta alla Fiat negli anni Sessanta da alcuni medici, sindacalisti e dagli stessi operai coinvolti direttamente in prima persona. Si tratta di un tentativo di ridiscutere con il patronato l'organizzazione interna del lavoro in fabbrica per evitare condizioni di rischio, intese in senso lato, quindi riguardanti anche l'affaticamento eccessivo e lo stress. Si tende ad avere dei luoghi di lavoro organizzati diversamente grazie al lavoro congiunto di ingegneri, tecnici, medici, esperti di ergonomia.

Nonostante questa nuova sensibilità anche l'esperienza del Centro ricerche e documentazione rischi e danni da lavoro (CRD) usa solo occasionalmente fotografia, anche se fa abbondante uso di materiali grafici, schemi, diagrammi eccetera (Stanzani 2020).

Materiali fotografici di grande interesse si possono ritrovare invece negli organi di stampa. Anche per il secondo dopoguerra gli archivi dei giornali e soprattutto dei settimanali sono molto importanti. Il maggiore sindacato italiano pubblica dalla fine della guerra fino agli anni Sessanta un rotocalco molto ben curato dal punto di vista fotografico che si intitola «Il lavoro». Partecipano molti fotografi vicini ideologicamente al movimento dei lavoratori, ma il periodico acquisisce anche fotografie di agenzia o direttamente delle aziende. Attualmente l'archivio fotografico è confluito nell'archivio storico del sindacato Cgil ed è disponibile online<sup>12</sup>.

Anche la Cisl, il sindacato di orientamento cattolico, ha un proprio archivio fotografico che però è soprattutto orientato a raccogliere immagini della vita istituzionale degli organismi sindacali. Contiene tuttavia alcuni fondi interessanti su specifiche categorie di lavoratori, condizioni di lavoro e situazioni critiche e di rischio sul lavoro<sup>13</sup>.

## 6. Gli archivi dei giornali

Accanto a quella del sindacato, una produzione molto interessante è stata quella dei partiti e dei movimenti della sinistra. Anche in questo caso la fonte più importante risulta essere quella derivante dalla stampa e dagli archivi dei giornali della sinistra. Fra il 2011 e il 2013 sono stati realizzati due importanti convegni, che danno un quadro degli archivi fotografici della stampa "militante" in Italia nel secondo dopoguerra, per i giornali più importanti, ma anche per quelli minori e dei movimenti (Di Barbora 2011). Si ricava che vi è stata una ampia produzione fotografica, soprattutto per quanto riguarda le manifestazioni e gli eventi più propriamente politici. È stata però molto scarsa la sensibilità per la costituzione di veri e propri archivi fotografici storici.

Gli archivi fotografici del principale giornale del PCI, come «L'Unità», sono stati in parte conservati, ma in gran parte le fotografie pubblicate venivano da fotografi professionisti che avevano altre attività; quindi, vi è una certa dispersione dal punto di vista archivistico, perché rispetto alle foto pubblicate le serie originali sono spesso conservate negli archivi dei fotografi, solo alcuni dei quali sono accessibili. Per quanto riguarda il secondo giornale per ordine di importanza della sinistra italiana, cioè l'«Avanti!», la situazione è anche peggiore perché solo una piccola parte delle fotografie sono conservate dalla Fondazione di studi storici Filippo Turati, che detiene l'archivio del Partito socialista italiano, proprietario della testata.

Le istituzioni, come i partiti o i sindacati, hanno spesso infatti curato molto poco la conservazione delle proprie memorie fotografiche, almeno fino agli anni Settanta del secolo scorso. Anni in cui si andava risveglian-

do l'interesse per la fotografia storica in Italia, realizzando alcune iniziative interessanti. La più importante di queste è stata senz'altro nel 1979 la fondazione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD), nato per ereditare il patrimonio di film del Partito Comunista Italiano (che aveva una grande raccolta di filmati di propaganda) e della casa di produzione cinematografica Unitefilm, legata al PCI stesso. In seguito, l'AAMOD ha accolto molti altri archivi del mondo del lavoro e dei movimenti e partiti della sinistra, ed attualmente il suo archivio fotografico contiene circa 200.000 fotografie di argomento politico, storico-sociale, economico, di storia del costume e della cultura, riferite al mondo del lavoro.

## 7. Gli archivi della cooperazione e degli istituti culturali

Una fonte ugualmente molto importante, che documenta sia il versante del lavoro, sia le attività produttive in una logica di impresa, è costituita dalla cooperazione, che in Italia ha assunto nel secondo dopoguerra dimensioni molto importanti, non solo come cooperazione di consumo, ma anche come cooperazione di produzione e di lavoro.

Il movimento cooperativo ha istituito un proprio archivio e centro di documentazione specializzato<sup>14</sup>, ma anche numerose realtà locali posseggono archivi fotografici molto interessanti<sup>15</sup>.

Infine, va citato anche il caso degli istituti storici della resistenza. Tali istituti costituiscono una rete capillare estesa a tutta la penisola italiana, con il sostegno degli enti pubblici. Negli ultimi due decenni si sono trasformati quasi tutti in istituti storici dell'età contemporanea, con una forte attenzione verso il mondo del lavoro. I loro archivi fotografici sono molto variabili per consistenza e per pertinenza al mondo del lavoro, ma costituiscono una risorsa molto utile, anche perché la rete degli istituti ha da tempo intrapreso un lavoro molto importante di utilizzazione del materiale archivistico, compreso quello fotografico, per usi didattici in collaborazione con le scuole medie e medie superiori dei rispettivi territori<sup>16</sup>.

Da citare in questo senso anche la rete degli istituti di cultura italiani (AICI) che annovera al suo interno molte fondazioni o istituti operanti in ambito storico politico o sociale, e che hanno anche archivi fotografici<sup>17</sup>. Circa un decennio fa è stato fatto anche un tentativo di condivisione in rete di tali archivi, ma con risultati al momento piuttosto esigui<sup>18</sup>. Infine, una fonte che non è affatto sistematizzata, ma che potrebbe essere molto utile, è quella costituita dalla fotografia che attiene alla dimensione giudiziaria, ovvero dalla fotografia di documentazione degli incidenti sul lavoro, oppure dalle fotografie prodotte dai centri regionali e provinciali di medicina del lavoro, ai fini della denuncia di situazioni di rischio e di violazione alle norme sugli ambienti di lavoro. Non esiste però una sistemazione archivistica adeguata di questi materiali, che sarebbero molto importanti, specialmente per gli ultimi decenni, ma che sono reperibili solo con molta difficoltà all'interno degli archivi correnti di queste istituzioni. Occorrerebbe a tale proposito una forte attenzione perché questo tipo di materiali a tempo debito non fosse scartato, ma depositato presso archivi pubblici.

## 8. Gli archivi industriali

Negli stessi anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta si risvegliò anche una sensibilità archivistica da parte della grande industria in Italia. Si trattava soprattutto di un interesse a valorizzare il ruolo storico dei valori dell'imprenditorialità, ma all'interno di una estesa opera di recupero, risistemazione, riordinamento e valorizzazione degli archivi storici delle imprese, e in questo contesto gli archivi fotografici, insieme a quelli filmici, ebbero un ruolo piuttosto importante. Abbiamo già citato il caso dell'Ansaldo e della Fiat, ma molte altre grandi imprese hanno costituito archivi fotografici importanti, come ad esempio il gruppo ENI, che ha un archivio fotografico molto interessante visto che oltre alle fotografie di documentazione vera e propria, i vertici del gruppo avevano incaricato molti dei più abili fotografi italiani del tempo di compiere alcune specifiche campagne.

Una esperienza per certi versi simile, ma precedente e per molti aspetti pionieristica, è stata quella della Olivetti, la principale azienda italiana nel campo delle attrezzature da ufficio e per un certo periodo anche degli elaboratori elettronici, che disegnò un modello di relazioni industriali particolarmente nuovo ed avanzato in Italia, con un uso piuttosto largo di materiali fotografici e cinematografici.

Più recentemente, diverse aziende hanno promosso un riordinamento e una valorizzazione dei propri archivi fotografici, a scopi sostanzialmente promozionali. Un esempio particolare di “buone pratiche” archivistiche e insieme di promozione di attività culturali innovative e legate a forme di “public history” è quello della Fondazione Dalmine, che da molti anni va realizzando iniziative rivolte sia ai dipendenti attuali della ditta, sia al pubblico specializzato dei cultori di fotografia, sia al pubblico generalista<sup>19</sup>.

Questo interesse per gli archivi di impresa, nato in ambito privato, ha nel tempo stimolato l'attenzione degli enti pubblici che hanno avviato una serie di progetti di censimento, anche in collaborazione con le Regioni e gli enti locali, per riscoprire e valorizzare la documentazione degli archivi d'impresa conservata negli Archivi di Stato.

È stata creata un'area tematica dedicata agli archivi d'impresa all'interno del Portale del Sistema Archivistico Nazionale (SAN) permettendo dunque un ampio accesso agli archivi storici delle imprese pubbliche e private italiane, oltre duemila, che contemplano anche immagini fotografiche<sup>20</sup>.

Si ricorda infine la nascita nel 2006 dell'Archivio Nazionale del Cinema di Impresa, per la conservazione e la valorizzazione dei materiali visivi realizzati in ambito d'impresa<sup>21</sup>.

Sono conservati ad oggi oltre 82.000 rulli di film prodotti a partire dai primi anni del novecento da imprese di tutta Italia, fra le quali Olivetti, Montecatini, Breda, Edison, Fiat, Ferrovie dello Stato e molte altre.

Si tratta di un patrimonio di estrema importanza per il ruolo svolto dal cinema in merito alle politiche industriali durante il XX secolo che permette di tener traccia di tutti gli aspetti della vita di una azienda dove trovano il loro posto anche i lavoratori, che vengono narrati attraverso i volti e le loro mansioni.

Un progetto molto importante dell'Archivio Nazionale del Cinema di Impresa è “Mi Ricordo – L'archivio di tutti” che raccoglie e digitalizza film di famiglia con l'idea di ritrovare testimonianze visive private che raccontino anche l'esperienza dei lavoratori. I film raccolti, circa 10 mila, sono accessibili attraverso il canale YouTube<sup>22</sup>. Possiamo ricordare anche l'esperienza dell'Archivio Nazionale del Cinema di Famiglia, fondato a Bologna nel 2002, che nel corso di oltre vent'anni ha raccolto circa 40 mila filmati di famiglia e che attraverso la piattaforma MemoryScapes<sup>23</sup> ha messo sul web una selezione di circa 3000 brevi filmati con l'idea di condividere queste memorie private con il più ampio pubblico.

Questa produzione privata e amatoriale di immagini rappresenta un aspetto di grande importanza legato all'aumento delle pratiche vernacolari in ambito fotografico e cinematografico, stimolate dall'avvento dell'età dei consumi. Fra gli anni Sessanta e Settanta, infatti, fotografia e cinema diventano una pratica quotidiana anche per le classi lavoratrici che catturano i momenti di svago così come quelli lavorativi e li conservano negli archivi di famiglia creando una rappresentazione visuale che permette di ampliare la narrazione storica, dando voce anche a chi, fino ad allora, non aveva avuto spazio nei canali ufficiali della memoria collettiva.

## Note

- 1 Per un approccio alla storia della fotografia italiana da un punto di vista storico-sociale cfr.: Mignemi 2003; D'Autilia 2005; Cavanna 2020.
- 2 Sugli usi sociali della fotografia in Italia si rimanda a Tomassini 2018.
- 3 La ditta Alinari, la più antica azienda di fotografia esistente al mondo, nel 2019 ha ceduto alla Regione Toscana il proprio patrimonio fotografico, che comprendeva non solo gli archivi Alinari veri e propri, ma anche quelli dei maggiori fotografi italiani del XIX e XX secolo, come Brogi e Anderson, e molti altri fondi, per un totale di oltre 5 milioni di immagini. Sulla storia degli Alinari e dei “fotografi editori” italiani del XIX secolo, cfr. Quintavalle, Maffioli 2003; Tomassini 2020.
- 4 Si veda la mostra online su Google Arts and Culture *Antichi mestieri e costumi d'Italia*: <https://artsandculture.google.com/story/PQXhBUa89AsA8A?hl=it>.
- 5 Su questi aspetti che connettono fotografia e rappresentazione di genere si veda anche Miraglia 1977 e 1993.
- 6 Per la storia della organizzazione della medicina del lavoro a livello internazionale mi permetto di rimandare a Biscioni 2021.

7 Il Ministero aveva infatti provveduto a suo tempo a individuare i maggiori e più abili fotografi professionisti delle varie città per richiedere la loro adesione al censimento fotografico. Da parte loro anche le ditte proponevano il ricorso a determinati fotografi che già erano stati impegnati in precedenza dalle ditte stesse. Ad esempio, la Società italiana tubi Togni e la ditta Franchi Gregorini di Brescia insistette ero molto per richiamare dal fronte, dove era stato destinato, il noto fotografo Umberto Negri, la cui opera ritenevano essenziale per la documentazione fotografica delle loro aziende.

8 *Linee d'un programma per la sezione iconografica*, Memoria non firmata [ma di R. Bettini] a G. Borelli, in data 2 ottobre 1917, in ACS, Ministero della Guerra, Comando del Corpo di Stato Maggiore, Ufficio Storiografico della Mobilitazione, b. 22. Riccardo Bettini, nato nel 1879, laureato in chimica, era titolare in tempo di pace di uno studio fotografico a Livorno di notevole tradizione e fu a capo della sezione fotografica dello Storiografico durante la guerra.

9 *Ibidem*.

10 Si veda <https://www.archivioluca.com/archivio-fotografico-2/>.

11 Cfr. Camera dei deputati – Senato della Repubblica 1964 ora anche in <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/285163.pdf> e <https://archivio.camera.it/patrimonio/main-page/commissione-sulla-condizione-lavoratori-1955-1958?view=immagini>.

12 All'indirizzo <http://www.cgil.it/archivio-fotografico/>.

13 Si veda: <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/confederazione-italiana-sindacati-lavoratori-cisl/confederazione-italiana-sindacati-lavoratori-archivio-storico-nazionale/struttura>.

14 La maggior parte delle fotografie conservate nell'archivio del Centro Italiano di documentazione sulla cooperazione e l'economia sociale è costituito in realtà anche in questo caso dell'archivio iconografico dell'Editrice Cooperativa utilizzate per la redazione delle riviste «La Cooperazione Italiana» e «La posta illustrata», peraltro solo per la parte relativa al secondo dopoguerra, e fino agli anni settanta, è disponibile ora attraverso la banca dati «Fotocoop» (<https://www.cooperazione.net/fotocoop>) che contiene oltre 44.000 digitalizzazioni, proposte al pubblico con un interessante criterio topografico e tematico insieme. Le immagini agenzie fotografiche internazionali, riguardano scene di lavoro, ma soprattutto momenti istituzionali di società cooperative italiane.

15 Un caso piuttosto importante a livello locale è quello di Ravenna, dove il movimento cooperativo fu molto forte, al punto da acquistare notevolissime estensioni di terreni, e alcune rilevanti attività industriali. L'archivio fotografico della Federazione delle cooperative di Ravenna è stato oggetto di un recupero e riordinamento che si è esteso anche al recupero degli archivi della stampa cooperativa e di molti fondi locali di partiti e associazioni.

16 L'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia «Ferruccio Parri» possiede un archivio con circa 15.000 fotografie; il suo sito web dà accesso a diversi archivi della rete nazionale (<http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file>) ma rimangono fuori alcuni grandi e importanti archivi fotografici di istituti regionali.

17 Cfr. il sito web <https://aici.it/> per l'elenco degli istituti aderenti.

18 Il progetto Archivi del Novecento – la memoria in rete, promosso nel 1991 dal Consorzio BAICR Sistema Cultura, cui subito aderirono numerosi e prestigiosi istituti culturali, presentava anche una selezione delle immagini fotografiche delle istituzioni partecipanti, ma l'iniziativa non è stata proseguita, e attualmente il sito e la banca dati sono stati trasferiti provvisoriamente in un server dell'Istituto centrale per gli archivi (Icar), a solo scopo conservativo.

19 L'archivio aziendale, gestito dalla Fondazione Dalmine, contiene fotografie di autori e studi fotografici molto noti, quali Aragozzini, Farabola, Istituto Luce, Merisio, Patellani, Stefani, Sommariva, Vasari, Publifoto, Wells. Su questo nucleo archivistico la responsabile, Carolina Lussana, ha innestato una attività di raccolta ulteriore di fotografie donate da dipendenti, familiari, o da altre realtà che hanno relazione con il gruppo, con un progetto «Faccia a faccia» che costituisce una interessante attività di «public history» applicata alla fotografia (Buscaro Ortoleva 2006).

20 <http://www.impreses.san.beniculturali.it/web/impreses/progetto/portale>.

21 L'archivio ha sede a Ivrea nell'ex asilo Olivetti ed è nato in convenzione con il Centro Sperimentale di Cinematografia, la Regione Piemonte e il Comune di Ivrea e Telecom Italia Spa, cfr. <https://www.fondazioneesc.it/archivio-nazionale-cinema-impreses/>.

22 <https://www.youtube.com/channel/UCSoV9O5mpHiO9xy8DxkaUow/featured>.

23 <https://www.memoryscapes.it/it/archive>.

## Riferimenti bibliografici

### Addario N. (cur.)

1976 *Inchiesta sulla condizione dei lavoratori in fabbrica (1955)*, Torino, Einaudi.

### Baldasseroni A., Carnevale F., Iavicoli S., Tomassini L.

2009 *Alle origini della tutela della salute dei lavoratori in Italia. Nascita e primi sviluppi dell'Ispektorato del Lavoro (1904-1939)*, Roma, ISPESL.

### Baldasseroni A., Carnevale A.

2012 *Archeologia del lavoro: la salute dei lavoratori in Italia attraverso immagini simbolo dell'800 e del '900*, in «Ricerche Storiche», XLII, 3.

2015 *Malati di lavoro: artigiani e lavoratori, medicina e medici da Bernardino Ramazzini a Luigi Devoto (1700-1900)*, Firenze, Polistampa.

**Becchetti P.**

1978 *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar.

**Bertelli C., Bollati G.**

1979 *L'immagine fotografica, 1845-1945*, in *Storia d'Italia, Annali 2*, Torino, Einaudi, 2 voll.

**Biscioni R.**

2013 *Fotografia e immagine pubblica della cooperazione ravennate (1950-1983)*, in Biscioni R., Luparini A., Menzani T., *L'impresa della cooperazione. Sessant'anni di Lega delle Cooperative di Ravenna*, Ravenna, Longo.

2021 (cur.) *Salute e sicurezza sul lavoro. I congressi italiani e internazionali di medicina del lavoro dal 1906 a oggi*, Milano, FrancoAngeli.

**Bigazzi D.**

2013 *Immagini di fabbrica. Tra storia e fotografia*, Bergamo, Fondazione Dalmine – Associazione Duccio Bigazzi.

**Bollati G.**

2006 *Questa ultima arrivata*, in Tamborrino R. (cur.), *Giulio Bollati. Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, Torino, Fondazione Torino Musei.

**Borzani L.**

1989 *L'immagine dell'industria: il caso Ansaldo*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 10.

**Buscarino M., Ortoleva P. (cur.)**

2006 *Dalmine dall'Archivio fotografico. Lavoro, industria, prodotti*, «Quaderni della Fondazione Dalmine», n. 6.

**Camera dei deputati – Senato della Repubblica**

1964 *Relazioni della commissione parlamentare di inchiesta sulle condizioni dei lavoratori in Italia*, Roma.

**Cavanna P.**

2000 *Il trapianto del mito: acque, risaie, mondine nell'iconografia ottico-meccanica*, in «Studi di museologia agraria», n. 33.

2020 *Il miele e l'argento: storie di storia della fotografia in Italia*, Melfi, Libria.

**Cottignoli L. (cur.)**

2002 *Scatti di memoria, dall'archivio fotografico della Federazione delle cooperative della provincia di Ravenna*, Ravenna, Longo.

**D'Autilia G.**

2005 *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.

**Di Barbora M. (cur.)**

2016 *Gli archivi fotografici dell'unità. Milano, Roma e le redazioni locali*, Milano, Mimesis.

**Faeta F.**

2003 *Rivolti verso il mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di orientalizzazione interna*, in «Lares: rivista quadrimestrale di studi demo-etno-antropologici», LXIX, 2.

**Laura E.G.**

2000 *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo.

**Mignemi A.**

2003 *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri.

**Miraglia M.**

1977 *L'immagine tradotta dall'incisione alla fotografia*, Napoli, Studio Trisorio.

1993 *'Genere' e 'Tableau vivant': appunti veloci su due opposte tendenze delle età del collodio e della gelatina bromuro d'argento*, in Zanier I. (cur.), *Segni di luce*, Ravenna, Longo, 2 voll., vol. II.

**Pellegrino A.**

2015 *La presse illustrée du mouvement des travailleurs italiens. Langages, Modèles et techniques de propagande (1892-1914)*, in *Quand l'image (dé)mobilise. Iconographie et mouvement sociaux au XX siècle*, Namur, Presses Universitaires de Namur.

2016 *La perception de la nocivité sociale du risque d'accidents du travail à travers la documentation photographique en Italie au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, Risques et accidents industriels (fin XVII<sup>e</sup> – fin XIX<sup>e</sup> siècle)*, Le Roux Th. (cur.), Rennes, Presses universitaires de Rennes.

**Quintavalle A.C., Maffioli M. (cur.)**

2003 *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Alinari.

**Redondi P., Lini D. (cur.)**

2006 *La scienza, la città, la vita. Milano 1906. L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira.

**Stanzani C. (cur.)**

2020 *Il Centro ricerche e documentazione rischi e danni da lavoro (1974-1985): uno studio storiografico, sociologico e giuridico di una stagione sindacale*, Milano, FrancoAngeli.

**Tomassini L.**

2018 *Fotografia e consumi visuali*, in Cavazza S., Scarpellini E. (cur.), *Storia d'Italia, Annali*, vol. 27 *I consumi in Italia*, Torino, Einaudi.

2020 *Il patrimonio fotografico Alinari: excursus storico e questioni attuali* in «RSF. Rivista di studi di fotografia. Journal of Studies in Photography», 5(10).



## LA RIVOLUZIONE DELLO SGUARDO: DONNE E FOTOGRAFIA NEGLI ANNI DELLA CONTESTAZIONE TRA MILITANZA, INFORMAZIONE E RICERCA\*

### *The Gaze Revolution: Women and Photography during the Contestation Years between Militancy, Information and Research*

Tatiana Agliani

DOI: 10.36158/sef6061e

#### Abstract

Il testo propone una disamina degli interessi e dei percorsi di ricerca delle principali fotografe e artiste che usano la fotografia attiva tra gli anni Sessanta e Settanta, mettendo in evidenza il forte legame con le istanze del movimento femminista e, più in generale, con quello della Contestazione, con la sua riflessione sul sistema della comunicazione e con il suo tentativo di affermare, anche attraverso “una rivoluzione dello sguardo”, nuovi rapporti sociali. Dalle fotografie di testimonianza e di denuncia sulle condizioni di vita e di lavoro delle donne e sul movimento femminista alle rivisitazioni ironiche e dissacratorie della tradizionale rappresentazione della donna, alla ricerca di una definizione di sé, del proprio corpo, della propria identità che passa anche dal mezzo fotografico, si delinea lo spaccato di un periodo in cui la fotografia diventa uno strumento importante nella definizione di una nuova cultura al femminile.

*The text offers an examination of the interests and research paths of the main female photographers and artists involved with photography active between the 1960s and 1970s, highlighting the strong link with the instances of the feminist movement and, more generally, with that of the Contestation, with its analysis of the communication system and its attempt to affirm, also through “a revolution of the gaze”, new social relations. It considers the witness photography of the living and working conditions of women and of the feminist movement, the ironic and desecrating revisitations of the traditional representation of women, and the search for a definition of self, of one’s own body, of one’s own identity that also passes through the photographic medium. Thus emerges a cross-section of a period in which photography became an important tool in defining a new female culture.*

**Keywords:** Fotografia, femminismo, Contestazione, psichiatria, genere.

*Photography, feminism, Protests of 1968, psychiatry, gender.*

**Tatiana Agliani** è studiosa di comunicazione visiva, si è formata all’Università Ca’ Foscari di Venezia dove ha conseguito un dottorato di ricerca in civiltà dell’India e dell’Asia orientale. I suoi ambiti di ricerca sono la storia della fotografia e del fotogiornalismo italiani dal secondo dopoguerra ad oggi. Autrice di saggi e curatrice di libri e mostre, è responsabile dell’archivio

\* Questo testo nasce come rielaborazione e ampliamento di un saggio visivo dal titolo *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta* proposto nel 2019 sul «Quaderno di storia contemporanea», e di una serie di lezioni sulla fotografia legata al movimento della Contestazione e a quello femminista proposte all’Isia di Urbino negli anni accademici 2019-2020 e 2020-2021.

del fotoreporter Uliano Lucas. Ha insegnato storia della fotografia all'Isia di Urbino e attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia* (con Uliano Lucas, Torino, Einaudi, 2015).

*Tatiana Agliani is a scholar of visual communication. She trained at Ca' Foscari University in Venice where she received a PhD in civilization of India and East Asia. She has written essays and edited books and exhibitions on photography and Italian photojournalism, including the volume La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia (Turin, Einaudi, 2015, with Uliano Lucas). She has been the curator of the archive of photojournalist Uliano Lucas since 2005, she has taught history of photography at Isia in Urbino and is currently a research fellow at the University of Bologna.*

La memoria meccanica della fotografia, molto spesso occasione per non vivere e per non vedere, può diventare in mano alle donne supporto per vedersi e per immaginare. Cercare il proprio corpo, recitare, mimare o anche soltanto raccontare la ricerca della propria identità.

Mattioli 1978, 27

Fra la fine degli anni Sessanta e i Settanta si affaccia sulla scena della fotografia italiana una nuova generazione di donne, un numero impensato rispetto al passato, che riflette il nuovo protagonismo assunto dalle donne nella società e nel movimento di contestazione di questo periodo.

Il lavoro di queste fotografe nasce spesso da quel moto libertario e antiautoritario che segna il decennio coinvolgendo anche i modi di fare arte e informazione; rispecchia istanze e prerogative della fotografia dei movimenti e nello stesso tempo le sviluppa in direzioni peculiari, strettamente legate alle riflessioni e ai percorsi della storia femminista. È un corpus coerente di opere in cui si può ravvisare il segno di un itinerario comune, di ricerche condivise, in cui la fotografia diventa uno strumento di affermazione e di ricerca di sé, di definizione di una nuova cultura al femminile. In questo senso se in altri contesti è delicato o discutibile parlare di una fotografia delle donne, qui l'elemento di genere diventa un dato centrale che fa emergere temi ricorrenti e ricerche affini. Quello che mi propongo di fare con questo testo è proprio sottolineare lo stretto legame tra le riflessioni, le prerogative, le pratiche fotografiche di quello che in altre occasioni ho chiamato il Sessantotto della fotografia (Lucas, Agliani 2015, 400) e questa nascente fotografia delle donne.

## 1. Il confronto con il mondo e la scoperta della diversità

Tra i percorsi della fotografia del periodo, ci sono innanzitutto la testimonianza e la denuncia sociale, che sono spesso presa di posizione politica, atto di impegno civile e nello stesso tempo pretesto per una vita più libera e per un dialogo con la realtà.

Diverse donne si avvicinano alla fotografia vedendo in essa uno strumento di informazione, di partecipazione civile, ma anche un mezzo per uscire dai confini della propria vita privata, confrontarsi con la società del proprio tempo e intraprendere un'esistenza diversa. Lo racconta bene Carla Cerati, che anticipa di una generazione questa stagione intrecciando poi la propria storia con essa. Moglie e madre in una famiglia della piccola borghesia, attraverso la fotografia, frequentando prima il circolo fotografico milanese e poi avvicinandosi al professionismo, trova un modo per uscire dalle strettoie della sua vita familiare, mettersi in discussione e scoprire il mondo. «Ho cominciato a fotografare nel '60, la spinta è stata nel cercare una realtà più interessante che non fosse il piccolo mondo che mi stava attorno: i bambini, gli amici... Fotografare ha significato la conquista della libertà e anche la possibilità di trovare risposte a domande semplici e fondamentali: chi sono e come vivono gli altri? Lavorano? E se sì, dove lavorano? Quali sono i mestieri, le professioni e i luoghi in cui le svolgono? Come trascorrono il tempo libero?» (Basaldella 1977; Cerati 1997, 3).

Letizia Battaglia nel 1970 lascia un marito che ha sposato giovanissima e si trasferisce dalla Sicilia a Milano,

dove inizia a collaborare con i settimanali «Le Ore», «ABC», «Tempo illustrato» e a muovere i primi passi in una professione che la vedrà raccontare con una nuova fotografia di cronaca, incalzante e brutale, la guerra di mafia che insanguina le strade di Palermo.

Anche una terza fotografa della generazione che ha vissuto la guerra, Lisetta Carmi, ricorda di aver abbandonato la sua “prima vita” di pianista in una ricerca di un confronto più stringente con la realtà sociale del proprio tempo, assistendo alle proteste di piazza contro il governo Tambroni che attraversavano Genova nel 1960 e optando per una professione che le permettesse di avvicinarsi alla gente e dialogare con essa. Inizia quindi quel lavoro di racconto attraverso la fotografia che si declina molto presto nei termini, anch’essi cari alla Contestazione, di una riflessione sulla marginalità e sulla diversità e sulle strutture oppressive della società. In questo senso, Carmi può essere effettivamente vista come anticipatrice di una sensibilità che maturerà negli anni della Contestazione nelle tematiche della fotografia delle donne e non solo. Il suo lavoro sul cimitero di Staglieno come metafora della cultura autoritaria e patriarcale della borghesia genovese ottocentesca, la sequenza “rivoluzionaria” sul parto all’ospedale di Galliena, che rompe con tutti gli stereotipi sulla maternità e riporta la nascita al suo grado zero, alla crudezza e concretezza dell’atto del parto, e il lungo reportage *I travestiti*, insieme ad alcuni scatti di vita nella Genova degli anni Sessanta sono lo specchio di una riflessione forte, esistenziale, prima che culturale sulle strutture di potere che reggono la nostra società, sul modo in cui ingabbiano gli individui.

«Ci sono cose che nessuno vedrebbe se non le fotografassi io», affermava dall’altra parte del mondo un’altra fotografa che, sia pure con scelte narrative profondamente diverse da quelle di Carmi, proponeva una stessa riflessione sulla diversità: Diane Arbus, che abbandona una famiglia borghese e il suo lavoro accanto al marito come fotografa di moda, per un percorso di ricerca e affermazione di sé che passa attraverso il confronto con la diversità.

L’esperienza nel proprio vissuto personale della natura oppressiva della società borghese, portano queste due fotografe a scoprire quel mondo dei diversi che è spazio di sofferenza, di esclusione, ma anche di libertà e rivendicazione della propria identità. Entrambe intraprendono una ricerca dell’alterità, del lato oscuro del mondo, rifiutato dalla società, che è scoperta dell’altro, affermazione dell’altro, e nello stesso tempo scoperta e affermazione di sé. Scelgono di mostrare un mondo che non aveva visibilità, rifiutato e offeso, e di farlo scavando anche negli aspetti disturbanti della personalità, nella complessità dell’io. Il loro è un viaggio non solo alla scoperta del diverso presente nella società, ma dentro la diversità che è in ognuno di noi.

In particolare, in Lisetta Carmi il racconto sui travestiti che abitavano l’antico ghetto ebraico di Genova, condotto secondo le modalità della fotografia umanista di reportage, diventa occasione per una riflessione sugli stereotipi di ruolo associati al genere, sulla definizione dell’identità e sulla paura insita nell’uomo di confrontarsi con la diversità (figura 1). È un viaggio nell’alterità che muove dall’indagine di un’alterità presente nella società per scoprire e chiarire quella presente nella stessa fotografa. Lo racconta in modo illuminante la stessa Carmi.

Quando lo psichiatra Sergio Piro ha visto le fotografie – racconta Carmi –, mi ha chiesto: “Ma lei come si identificava con loro, come uomo o come donna?” Io gli ho risposto: “Né come uomo, né come donna, perché esistono solo gli esseri umani”. E lì ho avuto un flash e ho capito perché avevo fatto quelle fotografie. Quando ho conosciuto i travestiti, io avevo difficoltà ad accettare la mia condizione femminile, non riuscivo a scinderla dal ruolo di subordinazione in cui vedevo che la donna era costretta dalla società. Con i travestiti ho imparato a vivere senza un ruolo, ho accettato totalmente di essere una donna, ma ho rifiutato il ruolo di donna. Quindi è stato un lavoro fondamentale per me, quasi una terapia di psicanalisi, ed è per questo che è così bello, perché rispondeva ad un bisogno interiore di capire me stessa (Agliani, Capaldi, Lucas 2006, 39).

E ancora afferma:

Il giudizio che noi diamo degli altri è quasi sempre un giudizio che noi diamo di noi stessi; ciò che negli altri ci spaventa è in noi; e difendiamo noi stessi sempre offendendo quella parte di noi che rifiutiamo (Carmi 1972, 2).

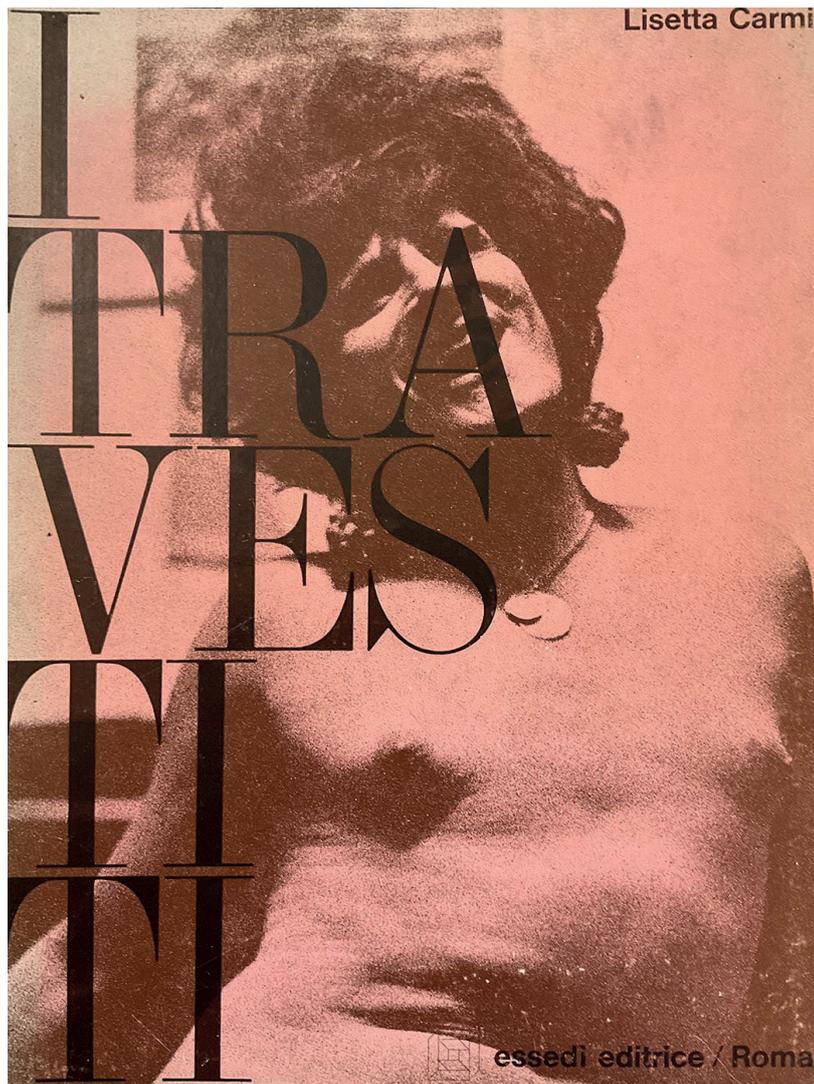


Figura 1. Copertina del libro di Lisetta Carmi *I travestiti* (Roma, Essedi, 1972).

Personalità forte, complessa e anticonformista, Carmi è una delle prime autrici ad usare la fotografia come strumento per rompere i limiti della visione, scoprire e guardare in un modo diverso la realtà. Certo la sua è una riflessione sull'identità di genere e sulla possibilità di sottrarsi ai vincoli culturali di questa identità in certa misura antipodica rispetto alla ricerca femminista successiva. Qui non c'è la cultura della separatezza che maturerà con Carla Lonzi negli anni successivi, ma c'è al contrario il desiderio di superare le gabbie dei generi, in un'affermazione della persona e della sua libertà e complessità che anticipa piuttosto la sensibilità *queer* che maturerà negli anni Ottanta.

Il disordine vitale che il pensiero femminista ha immesso nell'ordine del potere patriarcale – scrive Lucia Miodini – è un disordine esperienziale costruito attraverso la pratica di un nuovo sguardo, che mette al centro del dibattito culturale la parzialità dello sguardo del fotografo e della fotografa. Uno sguardo diverso che coniuga la decostruzione critica dei dispositivi visivi e il progetto di una ricerca artistica autonoma e sperimentale, che, a fronte di una storia del vedere che ipostatizza uno sguardo universale, riposiziona la differenza, anche sessuale, del soggetto (Miodini 2019, 146).

Questo rifiuto di un'obiettività e universalità della visione, questa ricerca di uno sguardo diverso e quindi di un diverso rapporto con l'oggetto della visione, che porta ad una ridefinizione sia del soggetto fotografato sia di chi guarda, è un assunto culturale e una presa di posizione politica che, sviluppato in direzioni peculiari e cogenti dal femminismo, è al centro anche della nuova generazione del Sessantotto e dei suoi fotografi.

In questa direzione può essere letto anche l'interesse verso la questione psichiatrica che attraversa gli anni Sessanta e Settanta. Al centro di una campagna di denuncia verso le istituzioni manicomiali che ha il suo punto di riferimento nelle posizioni e nelle battaglie mediche e politiche di Franco Basaglia, la questione psichiatrica è oggetto di una serie di inchieste fotografiche che portano alla ribalta lo scandalo della realtà dei manicomi, delle condizioni in cui venivano tenuti reclusi uomini e donne ritenuti inadatti alla vita sociale. Ma il tema che viene sollevato è al contempo anche quello di un rifiuto della normalità, di una scelta più o meno consapevole di esclusione che racchiude sensibilità, rapporti con la vita più intensi, complessi, problematici, profondi rispetto a quelli comunemente proposti dalla società. Nello sguardo posato sui degenti dei manicomi, c'è insomma il riconoscimento del valore della diversità, dell'assunzione della diversità dentro noi stessi. Una questione che ha posto appunto una fotografa come Diane Arbus o che viene sollevata in quegli anni da prima di esperienze come quella del Living Theatre. Si tratta insomma di interrogarsi sul rapporto del fotografo e della società con la diversità e di riconoscere non solo la diversità come normalità, ma anche il contrario. Ecco allora le ricerche di Carla Cerati sull'espressività degli attori del Living Theatre messe giustamente in relazione negli ultimi anni da autrici come Lucia Miodini (2023), Cristiana Sorrentino (2023) o Silvia Mazzucchelli (2016; 2018; 2023) con alcuni risvolti della denuncia per altri versi tutta politica fatta dalla fotografa negli ospedali psichiatrici con il libro *Morire di classe* (figura 2). Del resto, il tema dello smascheramento, della scoperta, della definizione di sé attraverso il confronto con l'altro è al centro delle riflessioni dello stesso Basaglia. Lo troviamo esplicitato nella giustapposizione di due coppie di foto proprio in *Morire di classe*. L'una che contrappone le pose ingessate e gli sguardi annoiati dei partecipanti ad una serata mondana ai degenti di un manicomio, abbandonati a sé stessi in un cortile. L'altra che affianca un'inserzione pubblicitaria e un disegno murale, che rivela una genuinità che il messaggio pubblicitario non ha. C'è una denuncia della distanza tra la realtà e la rappresentazione di essa costruita dai media e un invito a riscoprire i nomi e le cose nel loro vero significato. "I nomi sono vita di tutto. Non soggiogarli", si legge nel murale.

Ci sono state insomma diverse componenti nella lettura del disagio mentale negli anni Sessanta e Settanta da parte della società che metteva finalmente in discussione l'esistenza dei manicomi. Da un lato c'è la



Figura 2. Carla Cerati, *Il Living Theatre in scena al teatro Durini con l'Antigone, Milano, 1967.*

visione della malattia come frutto di una marginalità sociale. I titoli dei due libri fotografici che denunciano in questi anni la condizione manicomiale ce lo rivelano molto chiaramente: *Morire di classe* e *Gli Esclusi*. C'è la consapevolezza che inizia a maturare in questo periodo che lo stigma della follia cada su persone che per diverse ragioni, politiche, economiche, culturali sono disturbanti rispetto all'organizzazione sociale comune, rifiutano di adattarsi ad essa: emarginati senza lavoro, donne sole, persone più sensibili e irrequiete della norma che la società allontana, chiudendole nei manicomi. Nello stesso tempo la follia è vista da molti in questo periodo come una liberazione dalle gabbie mentali della società borghese, come un modo di vivere più libero. Il lungometraggio *Seize the time* di Antonello Branca è emblematico in proposito. Il protagonista, un afroamericano che racconta nel film le diverse discriminazioni a cui è soggetto, cammina per le strade di New York indossando una camicia di forza e chiede alla gente di liberarlo, ma in realtà quella da cui vuole liberarsi e liberarci è la camicia di forza presente nella mente di ognuno di noi, quella dei luoghi comuni, delle convenzioni sociali. "Uccidete il poliziotto che è nel vostro cervello", gridavano i giovani in manifestazione (Agliaiani 2020). Allora ecco che la denuncia politica diventa anche presa di posizione esistenziale, scoperta di un altro sé, liberazione individuale. Ecco che il politico diventa personale. E viceversa. C'è quindi la scoperta nella "follia" di una condizione di maggior libertà e genuinità rispetto a quella della "normalità borghese", un processo di ribaltamento dei punti di vista e dei modi della rappresentazione che è inversione dei termini tra folle e sano, che rende il mondo dei "folli", ma più in generale di tutti gli esclusi, depositario di valori, modi di essere e di sentire più veri di quelli della società comune, che genera al contrario nevrosi e alienazione. È una posizione che il teatro d'avanguardia di quegli anni porta avanti con convinzione. E poi c'è un terzo elemento che è la labilità dei concetti di follia e di salute mentale, l'affermazione rivoluzionaria di Basaglia che la condizione umana è una condizione in cui convivono sempre salute e malattia, che il disagio psichico fa parte di noi tutti.

Diverse fotografe in questi anni iniziano dunque a documentare la complessa realtà sociale in cui si trovano a vivere in quello che è anche un percorso di affermazione di sé e di nuove scelte di vita e in un forte legame con le istanze della Contestazione.

Paola Agosti si avvicina alla fotografia alla fine degli anni Sessanta e comincia a lavorare a Roma da freelance nel difficile sistema del fotogiornalismo italiano, segnato ancora da una predominanza maschile, muovendosi tra la quotidiana documentazione dell'attualità e ricerche più personali. Seguirà per anni, in un coinvolgimento ancora una volta professionale ed esistenziale, le manifestazioni femministe e nel 1979 firmerà un lungo racconto sulla vita nelle campagne del cuneese che sarà un importante tassello in quell'affresco a più voci sulla fine del mondo contadino che diversi fotografi – da Pepi Merisio a Michele Pellegrino – andavano componendo in quegli anni. «Il mondo contadino dopo circa quattordicimila anni di vita è morto di colpo», scriveva Pier Paolo Pasolini e diversi fotografi, accanto alla documentazione delle trasformazioni antropologiche, sociali ed economiche delle città, cercavano di cogliere gli ultimi volti di questo mondo perduto e abbandonato.

Augusta Conchiglia, dopo una lunga esperienza come fotografa di teatro, viene coinvolta nell'intenso dibattito terzomondista del tempo e nel 1969 si reca in Angola per raccontare la guerra contro il Portogallo del Mpla – Il movimento popolare di liberazione dell'Angola, realizzando un libro che ha una forte risonanza in quegli anni, *Guerra di popolo in Angola*, con prefazione di Joyce Lussu<sup>1</sup>.

Comune a molte delle ricerche di queste fotografe è lo sguardo sulla condizione della donna nella società e sul lavoro femminile. Così Marina Guerra, che a Lugo di Romagna alterna l'attività di ritrattista ad un lavoro di indagine sociale sul suo territorio, realizza nel 1977 a quattro mani con il fotografo Nino Monastra il libro dal significativo titolo *Noi, altre*, risultato di una lunga inchiesta sulle donne della Bassa Romagna. «Costruito su un intreccio tra le fotografie e le testimonianze orali delle donne, – scrive Uliano Lucas – restituisce la vita di fatica, le storie e la mentalità di contadine e operaie cresciute sotto il fascismo, nella società patriarcale contadina, eppure animate da uno sguardo lucido e maturo sulla propria condizione. Fa emergere la loro realtà di vita, il loro modo di pensare, dando voce a una forte consapevolezza politica» (Lucas 2016, 7-8). Sempre Paola Agosti nei primi anni Ottanta firma un'indagine sul lavoro delle donne nelle fabbriche, che intitola *La donna e la macchina* in provocatoria contrapposizione con l'inchiesta di Cartier-Bresson *L'uomo e la macchina*, in cui

offre un efficace ritratto di una nuova generazione di donne inserite nel lavoro di fabbrica, rivelando il salto antropologico, sociale e culturale che si è compiuto dagli anni Sessanta agli Ottanta nella percezione di sé e del proprio ruolo nella società almeno di una parte delle donne italiane.

Complice di questi lavori di indagine è il settimanale dell'Udi «Noi donne», che ha dimostrato una forte attenzione alla documentazione del lavoro delle donne fin dalle inchieste di Franco Pinna e Nicola Sansone tra gli anni Cinquanta e i Sessanta e che a cavallo del decennio successivo, grazie alle figure della direttrice Giuliana Dal Pozzo e della caporedattrice Gabriella Lapasini, diventa un punto di riferimento fondamentale per una nuova leva di fotografi e soprattutto di fotografe<sup>2</sup> che cercano di analizzare i cambiamenti della società, della cultura e della vita delle donne, arricchendo il giornale con la loro varietà di stili.

Mensile fino agli anni Sessanta, inizialmente segnato dai limiti di una sinistra italiana che non capiva le potenzialità della comunicazione visiva, diventa quindicinale e poi settimanale coi cambiamenti nel sistema dell'informazione degli anni Sessanta e si apre sempre più al linguaggio delle immagini<sup>3</sup>, indagando le realtà di vita delle giovani impiegate e operaie che nel lavoro nelle città del Nord scoprono una nuova autonomia, o delle studentesse e delle lavoratrici che iniziano a discutere dei propri diritti e del proprio ruolo nella società, fino ad arrivare alla stagione del femminismo raccontata soprattutto da fotografe che, vivendo dall'interno le battaglie del movimento, ne riescono a descrivere caratteristiche e rivendicazioni con una freschezza, profondità e sensibilità spesso maggiori rispetto ai loro colleghi, salvo poi cadere, soprattutto fra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta, in un nuovo cliché che nasconde la complessità dell'universo femminile dietro lo stereotipo della donna "emancipata".

La volontà di far parlare i protagonisti delle immagini in prima persona, dando voce alle loro storie, senza sovrastrutture ideologiche, è l'elemento che accomuna molte di queste ricerche, caratterizzate da un realismo descrittivo che cerca spesso di annullare il più possibile l'elemento linguistico della fotografia, l'articolazione formale dell'immagine, per restituire la realtà di vita dei protagonisti in modo sobrio e vivido.

Coinvolte nell'ondata antiautoritaria del movimento della Contestazione fotografe come Agnese De Donato, Gabriella Mercadini, Giovanna Nuvoletti, Marzia Malli, Luisa Di Gaetano, affrontano i temi cari al dibattito politico dell'epoca: l'emigrazione, la condizione operaia, la questione psichiatrica, il terzomondismo, pubblicando le proprie immagini sulla stampa progressista e sui giornali del movimento, e appunto in particolare sul settimanale «Noi donne». Nello stesso tempo iniziano a concentrare il proprio sguardo sull'attività del movimento femminista (figura 3). Nascono inchieste, mostre, libri fotografici, come *Immagini del no* di Paola Mattioli e Anna Candiani (1974) sulla campagna referendaria contro l'abrogazione del divorzio<sup>4</sup> o l'inchiesta *Dietro la facciata* (1975)<sup>5</sup> in cui Carla Cerati, Anna Candiani, Giovanna Nuvoletti e Paola Mattioli entrano nelle case di ringhiera di Milano e documentano la condizione di isolamento delle donne che le abitano, o ancora *Donnità. Cronache del movimento femminista romano e Riprendiamoci la vita*, che è il libro di una generazione, racconto corale delle donne protagoniste delle foto e al contempo racconto di una fotografa, Paola Agosti, che si muove con abilità tra l'obiettività che sente di dover mantenere come professionista e la partecipazione al movimento. Sono immagini che condividono in genere le scelte estetiche e narrative di tutta la fotografia della Contestazione (Aglia 2018) e che mostrano però anche gli elementi di rottura e novità che le donne portano nel movimento: gli spettacoli e le performance nelle piazze, i canti rivisitati in chiave femminista che mettono in scena l'oppressione femminile, sovvertono i ruoli, affermano prepotentemente la gioiosità e complicità del ritrovarsi tra donne. Il nonsense, la provocazione, il gioco, l'ironia si delineano come uno dei più affascinanti contributi del femminismo al movimento antiautoritario.

Nello stesso tempo va però ricordato che c'è stato un fotografo, Tano D'Amico, che, a dispetto della differenza di genere, ha saputo farsi ugualmente cantore del movimento delle donne, in quegli anni come in quelli successivi, interpretando con il suo sguardo di speranza e di bellezza la dimensione gioiosamente rivoluzionaria di quella stagione, il mutare del modo di concepirsi, di agire e di pensare delle donne. D'Amico ci propone potenti icone femminili: dalla giovane che sfida i carabinieri con il suo sguardo penetrante, alle "borgatate" che difendono le case occupate, alle giovani protagoniste dei gruppi di autocoscienza e di lotta, alle contadine del Sud coi loro volti che incarnano allo stesso tempo una storia secolare di fatica e una nuova consapevolezza. Le



Figura 3. Agnese De Donato, Manifestazione femminista, Roma, 8 marzo 1975.

sue fotografie restituiscono l'ampiezza e anche la trasversalità di un movimento che non è stato solo politico ma culturale e sono la conferma di quel filo comune che lega Contestazione e Femminismo e che risiede nella rivoluzione dello sguardo, nella scelta di dare voce alla marginalità.

## 2. Oltre i ruoli, alla ricerca di un'identità

D'altro canto, operando spesso all'interno dei gruppi di autocoscienza femministi o nei collettivi di donne, diverse autrici scoprono nella fotografia uno strumento per condurre una riflessione su sé stesse e sul proprio ruolo nella società, in un percorso che le porta a sviluppare alcune delle riflessioni sul sistema della comunicazione e sul mezzo fotografico che attraversano tutta la fotografia del Sessantotto e ad intrecciare le proprie ricerche con le sperimentazioni sull'uso del mezzo fotografico che si andavano compiendo sul côté artistico, anche da parte di diverse artiste; ricerche che propongono sulle riviste femministe che nascono in questi anni: «Sottosopra», «Effe», «Il pane e le rose», «Differenze», e poi, ormai nei primi anni Ottanta, «Grattacielo. Occhi di donna sul mondo», così come in mostre e libri (figura 4).

La riflessione sui rapporti di potere insiti nelle forme della rappresentazione, lo smascheramento degli stereotipi presenti nel sistema dei media e la ricerca di immagini e visioni nuove che attraversa più o meno consapevolmente tutta la fotografia della Contestazione viene assunto dalle donne fotografe di questi anni e declinato nella direzione di un'indagine sul proprio modo di vedere e di vedersi, in un tentativo di liberarsi dai canoni di una cultura patriarcale introiettati dalle stesse donne. Mentre il carattere narrativo e dialogico del mezzo fotografico lo rendono uno strumento importante per parlare di sé ed entrare in contatto con il mondo.

Le donne ripensano al ruolo e all'immagine che la società ha dato loro per secoli e li mettono in discussione



Figura 4. Copertine di *Donnità*. *Cronache del Movimento femminista romano* (Roma, Centro di documentazione del Movimento femminista romano, 1976); *«Effe»*, settembre 1977; *«Il pane e le rose»*, dicembre 1975; *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo* (Milano, Mazzotta, 1978).

attraverso i movimenti di piazza, le proprie scelte di vita e anche attraverso la fotografia, in un percorso che presenta forti tratti comuni anche a livello transnazionale.

La critica al sistema della rappresentazione, all'ideologia racchiusa nei media che attraversa il mondo della controinformazione assume dunque in questo contesto una dimensione più cogente. Gruppo sociale discriminato da secoli di cultura patriarcale, le donne denunciano l'immagine che di esse è stata proposta lungo tutta la storia dell'Occidente e che nella società contemporanea emerge dai media, dalla pubblicità, ma anche dalla stessa fotografia familiare. Riconoscono che, come scrive John Berger, «la donna non è padrona del proprio sguardo, osserva sé stessa nell'atto di essere guardata dall'uomo e, diventando l'oggetto di una visione altrui, si trasforma in veduta» (Berger 1998, 49, citato da Perna 2013, 37. Cfr. anche Mattioli 1979, Cavarero 2014 e de Beauvoir 1949).

È la consapevolezza che un'autrice come Cindy Sherman materializzerà diversi anni più tardi in una sua opera del 1992, con quella maschera del viso di un uomo anziano posta su un corpo femminile che simboleggia l'uomo che guarda e trasforma con il suo sguardo la donna in un oggetto sessuale, «omaggio ironico – come lo definisce Graham Clarke – all'intero canone della fotografia (e della pittura) alle prese con la raffigurazione del corpo femminile» (Clarke 2009, 148); un rapporto culturale e di potere che già René Magritte aveva magistralmente espresso nel suo quadro *Lo stupro* e che troviamo richiamato anche nella fotografia di David Seymour del 1955 in cui il critico d'arte Bernard Berenson interroga il volto statuario di Paolina Borghese che posa davanti a lui nella sua nudità (Clarke 2009, 149), così come nelle centinaia di foto di reportage che mostrano gruppi di uomini che si voltano al passaggio di una donna avvenente, primo fra tutti lo scatto di Mario De Biasi con la formosa Moira Orfei che cammina di spalle seguita dagli sguardi di un gruppo di passanti nella celebre fotogra-

fia *Gli italiani si voltano*<sup>6</sup>. Anche Francesca Woodman in *Face* (Providence, Rhode Island, 1976) sembra proporre una denuncia del voyeurismo dello sguardo maschile: il volto negato dell'artista, ritratta con un'inquadratura che esclude la testa, diventa la maschera senza bocca e dalle due grandi cavità oscure degli occhi posata sul sesso femminile a simboleggiare uno sguardo predatorio, oscuro e sterile, sul corpo della donna. Del resto, lo stesso fotografo, in particolare il fotografo di moda, è stato spesso percepito e rappresentato come un voyeur, con la macchina fotografica che diventa quasi una metafora fallica, come nella potente sequenza di immagini della sessione fotografica in *Blow-up* di Michelangelo Antonioni.

Diverse fotografe o artiste che usano la fotografia cercano quindi di mettere in luce, smascherare e ridicolizzare questo sistema di rappresentazione che ha attraversato secoli di storia, attingendo però non al registro del saggio, del pamphlet politico, ma al potere dissacratorio dell'ironia, della provocazione, ai linguaggi delle avanguardie artistiche. Autrici come Carla Cerati, Lucia Marcucci, Nicole Gravier, Anna Oberto ricorrono al fotomontaggio, al collage, al fotoromanzo per svelare il sessismo e il maschilismo di una concezione della donna da sempre chiusa tra i due poli della madre/moglie o della tentatrice/"donna-oggetto" dello sguardo erotico maschile<sup>7</sup> (figura 5).

Così nel 1977 Carla Cerati nella serie *Professione fotografa* riflette sulle condizioni di vita delle donne lavoratrici, continuamente divise tra responsabilità familiari e professionali, attraverso una sequenza fotografica che racconta la giornata di una sua collega fotografa, accompagnata da frasi ironiche o sarcastiche, e in *Percorso. Racconto in dieci stazioni della vita di una donna*, proposto nel 1977 prima a Saronno, poi a Bari, a Expoarte, in una mostra a cura di Lea Vergine, rappresenta in dieci tavole composte da collage di scritte e fotografie, gli stereotipi culturali e visivi che imprigionano la donna dentro l'immaginario da fiaba dell'amore romantico, dentro la famiglia e la casa. La tradizione tipicamente femminile della realizzazione e della cura dell'album fotografico familiare, che già in passato ha incontrato declinazioni in



Figura 5. Anna Oberto, Reflex, l'italiana '69, 1969.

senso creativo o anticonformista, viene riproposta palesandone la natura ricorrente di contenitore di certi immaginari sociali.

Bianca Menna si sdoppia, creando un suo alter ego maschile, sempre per denunciare il dominio dell'uomo nel mondo dell'arte e gli stereotipi di ruolo, o forse per affermare la convinzione che l'arte non ha sesso<sup>8</sup>. Verita Monselles nei suoi *tableaux vivant*, sovverte i luoghi comuni della rappresentazione creando immagini ironiche e spiazzanti.

Stephanie Oursler ragiona invece sui servizi giornalistici che hanno per tema la violenza sulle donne, raccogliendo fotografie dei volti di donne uccise, violentate o picchiate proposte dal quotidiano «Paese Sera» portandoci a riflettere da un lato sulle storie di sofferenza di queste donne, sulla cultura di violenza e maschilismo che sottende questi crimini, e dall'altro sui modi in cui viene data la notizia. Il libro *Un album di violenza* che esce nel 1976 diventa così un potente atto d'accusa verso la violenza di genere che attraversa la società italiana compiuto grazie al potere del ritratto fotografico di richiamare le storie e le individualità delle vittime.

Sono ricerche che fanno propria l'eredità del *détournement* simbolista, dei collage e dei nonsense delle avanguardie storiche dadaiste e surrealiste e nello stesso tempo si nutrono della nuova riflessione sul linguaggio propria della contemporaneità, dalla tesi della guerriglia semiologica di Umberto Eco, alle ricerche della poesia visiva e del Gruppo '63, all'analisi della funzione sociale della fotografia di un Ando Gilardi; riferimenti culturali che ritroviamo del resto anche nelle pratiche politiche delle femminismo, in forme di protesta e di dissenso che valorizzano la performatività, il teatro, l'espressione personale, così come nell'ironia che attraversa le scritte murali e i manifesti politici. Lo vediamo nella testimonianza offerta dal filmato *La lotta non è finita* realizzato nel 1973 dal collettivo di cinema femminista legato alla figura di Annabella Miscuglio<sup>9</sup>.

È in questa direzione che si muovono anche le prime ricerche di Ketty La Rocca, in uno stretto legame con il Gruppo 70 di Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini. Queste opere, come del resto quelle di Marcucci e Oberto, mostrano quanto la critica al ruolo della donna nella società si inserisca in un contesto di ricerca più ampio che è quello della critica alla società occidentale, alla società dei consumi, alle sue contraddizioni e ingiustizie, compiuta dall'arte concettuale, da una pop art declinata in senso politico, e dalle neoavanguardie che scoprono spesso la fotografia come cuore delle loro sperimentazioni. Penso in questo senso all'opera di artisti come Aldo Tagliaferro o Elisa Magri o anche alla densa riflessione sul sistema dell'informazione proposta dal Laboratorio di comunicazione militante.

Marcella Campagnano declina invece lo stesso assunto attraverso una serie di ritratti, ormai divenuti un punto nodale nella storia della fotografia, che mettono in scena i ruoli sociali attribuiti alla donna e catarticamente li smascherano, palesandoli e quindi in certa misura sconfessandoli; una scelta di rappresentazione che avrebbe poi avuto a distanza di pochi anni nell'americana Cindy Sherman un'altra grande interprete. Fanno da contraltare a questi "ruoli" le sue "regine", in cui le stesse donne si vestono degli abiti regali confezionati con materiali poveri da Campagnano, affermando l'originaria "regalità" delle donne che, ricorda l'autrice, «affonda le radici nei miti delle Grandi Dee Madri e che è, per tradizione, di origine divina».

Con intenti analoghi un gruppo di amiche, accomunate a vario titolo dall'interesse verso la fotografia – Giovanna Calvenzi, Liliana Barchiesi, Kitty Bolognesi, Marzia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi e Chiara Visconti – costituiscono nel 1976 il collettivo Donne fotografe e iniziano un lavoro di rappresentazione/smascheramento dei ruoli sociali imposti alla donna, con progetti come *I ruoli*, *Gesti e oggetti delle casalinghe*, entrambi del 1978, e *Una nessuna centomila* del 1979<sup>10</sup>.

### 3. La fotografia come specchio e come diario, per conoscere sé stesse

La fotografia è però anche scoperta, dialogo, incontro e racconto. È un mezzo per osservare, analizzare, narrare sé stesse, la propria vita, secondo quel registro diaristico che è stato spesso individuato come una prerogativa femminile, opposta ai sistemi di pensiero delle grandi narrazioni maschili. Lo vediamo in opere come *Diario video senti/mentale* del 1974 in cui Anna Oberto segue i primi anni di vita del figlio, il suo modo di relazionarsi

al mondo, attraverso appunti e polaroid; in *Origine* installazione del 1976 in cui Carla Accardi propone attraverso un ritratto della sua bisnonna ancora ragazza e una serie di immagini della madre da giovane, una genealogia familiare al femminile con cui confrontarsi; o ancora nel libro fotografico *La strada più lunga* di Maria Grazia Chinese, edito da Rivolta Femminile nel 1976, in cui l'autrice affianca ad un suo scritto autobiografico fotografie dei momenti di incontro del collettivo Rivolta Femminile. Anche Carla Lonzi inserisce nel suo diario *Taci, anzi parla* delle sequenze di immagini che rievocano visivamente la sua storia.

La dimensione di archivio della memoria, di traccia, di regesto di volti e storie individuali che l'arte inizia a scoprire in questi anni nella fotografia viene insomma recuperata anche da queste autrici, in un viaggio nel proprio mondo interiore e nella memoria alla ricerca di una propria identità. Nello stesso tempo, viene valorizzata una dimensione performativa e terapeutica dell'atto di fotografare, percepito come una pratica che attraverso il dialogo con la realtà porta ad una nuova definizione di sé, ad una nuova relazione con il mondo.

Si assiste ad un uso più introspettivo della fotografia. Distrutti, demistificati, ridicolizzati i ruoli attribuiti alla donna, si pone il problema della «riappropriazione di sé e quindi anche della propria immagine» (Mattioli 1978, 22), della propria immagine mentale prima ancora di quella oggettivata in una fotografia o un'illustrazione. L'autoritratto, i temi della maschera e dello specchio, diventano motivi ricorrenti di questa ricerca sofferta, di questo difficile lavoro di scavo nel proprio io. «Trovai nella fotografia uno specchio, dove riflettere, scomporre e ricomporre l'immagine ancora incompleta di me stessa e del mio mondo», leggiamo in una testimonianza su *Camera D* (Miani 1995, 11)<sup>11</sup>. È una pratica di cui troviamo espressione nel libro *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo* che pone il problema dell'identità e della sua rappresentazione, di scoprire la percezione che si ha di sé e di darle poi una forma (figura 6).

Tutta una serie di lavori gioca quindi sul ritratto, sul cambiamento delle espressioni facciali e delle pose, sulla giustapposizione tra il proprio volto e quello di personaggi della storia dell'arte o di icone femminili, così fanno Diane Bond nella conclusione di *...disse essa*, Ketty La Rocca nel libro d'artista del 1974, Paola Mattioli in *Diana* (1977). Il suo autoritratto in sequenza, con l'immagine che si deforma fino a perdersi nel mosso è il simbolo della difficoltà di questo processo di ricerca di sé come dell'inafferrabilità dell'io. Mentre lo scatto *Sara è incinta/7* (1977) dà la misura dell'importanza del confronto con l'altro. Ecco che tornano allora le riflessioni di Franco Basaglia: scopriamo noi stessi attraverso l'altro. È la condizione dell'altro, che ci aiuta a capire e definire la propria.

Ricorrente in questo contesto è la scoperta della fisicità del corpo (figura 7). Nelle loro opere di poesia visiva Ketty La Rocca e Tomaso Binga contrappongono il linguaggio preverbale e spontaneo del corpo a quello della parola, specchio di una cultura maschile, individuando nella fisicità dei movimenti e dei gesti una diversa forma di comunicazione con cui esprimere sé stesse. E in una direzione analoga si muove anche Cloti Ricciardi, che nel libro *Alfabeto* contrappone per ogni lettera dell'alfabeto alcune parole associate alla cultura maschile ai volti delle sue compagne del movimento i cui nomi iniziano per quella lettera. Qui è l'assertività del volto, la gioiosità e la forza degli sguardi che parlano. È un sottile gioco sul linguaggio, portato avanti negli anni in cui esplose l'interesse verso la semiotica, che lega la parola e l'astrazione alla cultura maschile e l'indicalità della traccia fotografica e del nome proprio della persona a quella femminile.

Anche la breve ma intensa opera dell'artista statunitense Francesca Woodman, attiva a Roma alla fine degli anni Settanta, può essere letta come un'angosciosa ricerca di sé e del proprio corpo, che sfocia però in questo caso non in un'affermazione della propria individualità ma in un desiderio di fondersi e perdersi nell'ambiente. «C'è nelle sue immagini un'ansia di immersione panica nell'ambiente, e di mimesi con tutto ciò d'inanimato che la circonda», scrive giustamente Federica Muzzarelli (2014, 114). In realtà la macchina fotografia potrebbe essere intesa nell'opera di Woodman come uno strumento sussidiario, il mezzo di registrazione delle performance di un'artista che lavora incessantemente sul proprio corpo alla ricerca di una definizione di sé stessa, cercando di percepirsi innanzitutto fisicamente come un corpo vivo nello spazio, in un processo che cede il più delle volte alla negazione, alla tentazione di perdersi, scomparire, annullarsi in un contesto ambientale che è di solitudine o abbandono, ma in cui l'artista a tratti riemerge mostrando allora soprattutto il primo piano del volto, in un grido disperato e soffocato. È la documentazione di una *body artist* caratterizzata però, rispetto all'uso della macchina fotografica fatto da molti artisti che è spesso asettico e oggettivante, da una maggior ricerca formale, da una tendenza



Figura 6. Paola Mattioli, *Autoritratto/6*, 1977.

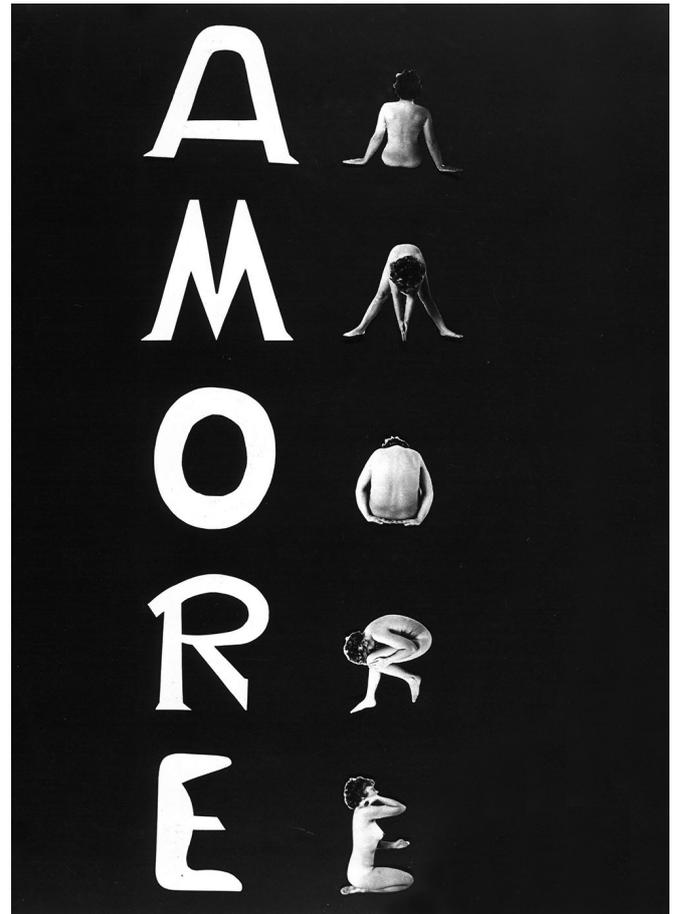


Figura 7. Tomaso Binga, *AMORE*, 1976.

a restituire attraverso un'atmosfera rarefatta e un tempo che sembra appartenere al passato, una condizione di smarrimento subita e accettata come inevitabile. È il tema del male di vivere, del non trovare un proprio posto in questo mondo che si sposa con quello dell'identità, affrontato attraverso i *topoi* classici della maschera, del nome, dello specchio, dietro cui si cela un'individualità in cerca di equilibrio e definizione. Una condizione di isolamento e abbandono che è riverberata e amplificata attraverso l'ambiente, luogo chiuso, spoglio e decadente che ben comunica lo stato esistenziale della figura che vi si muove. Nello stesso tempo si avverte forte in diversi lavori di questa autrice l'influenza della narrative art, l'idea di usare la fotografia come strumento per il racconto di una condizione esistenziale. Diverse opere rimandano alla dimensione gotica e sospesa dei racconti per fotogrammi successivi di Duane Michals, con l'incombere dell'ombra della morte, il senso dell'evanescenza del tempo e della vita. La fotografia diventa il linguaggio attraverso cui veicolare e tramettere il proprio malessere, uno strumento di racconto complementare all'atto performativo che mette in scena questa condizione esistenziale. Se nell'opera di Woodman sono evidenti riferimenti all'idea di una liberazione e riappropriazione del proprio corpo tipici della cultura femminista del periodo, essa non può però essere identificata solo con queste rivendicazioni e ricerche. La provocatoria assertività di molti lavori legati al femminismo, lascia qui il posto ad un tono più malinconico e dimesso che parla di una crisi esistenziale in cui il disagio di non trovare una propria definizione come donna si sposa ad un più profondo e postmoderno riconoscimento di un io perduto.

Suzanne Santoro, nelle opere raccolte nel libro *Verso un'espressione nuova*, rompe il tabù culturale della rappresentazione del sesso femminile, così come fanno tante donne nelle manifestazioni ostentando orgogliosamente il gesto della vagina, e come aveva fatto già a metà degli anni Sessanta una fotografa anticipatrice delle tematiche sull'identità e sugli stereotipi della visione come Lisetta Carmi, nella sua dirompente rappresentazione di un parto nell'ospedale di Genova. «All'idealizzazione della vagina tipica del modello di rappresentazione maschile, Santoro contrappone il realismo e l'aderenza al reale della fotografia, dando vita ad una riabilitazione

in campo estetico della fisicità del sesso femminile che corrisponde a una posizione politica» (Perna 2013, 27).

La riflessione sul corpo è anche quella che conduce Carla Cerati nel suo libro *Forma di donna*, edito da Mazzotta nel 1978, in cui esplora le forme del corpo femminile restituendone la sinuosità e la matericità, attraverso un lavoro sulle deformazioni prospettiche, sul sovvertimento dei punti di vista e sui contrasti forti tra bianchi e neri che richiama il lavoro di Bill Brandt e le sculture anamorfiche di Joan Arp.

Se la riflessione sull'identità di genere è il tratto caratterizzante di queste ricerche va però detto che non è il solo: i postulati teorici, le riflessioni sullo sguardo e sul linguaggio che sottendono i lavori sulla donna e la sua immagine vengono sviluppati anche in altre direzioni. Così Paola Mattioli con le *Cancellazioni*, del 1975, e con la serie *Cellophane*, del 1978, ragiona sui limiti e i condizionamenti della visione. «Ho scelto il cellophane per guardarci attraverso, come spunto per un discorso sul gesto del vedere. Se metto la trasparenza del cellophane tra me e le cose, ho due vie: stare al di qua o stare al di là, dietro...» (Casero 2016, 56). Mentre Ketty La Rocca nelle sue *Riduzioni* lavora sull'iconografia, destruttura le immagini evidenziandone le reti di segni significanti che le compongono. Mette in evidenza le forme culturali della rappresentazione mostrando le linee portanti che compongono fotografie e opere d'arte, astraendole dal contenuto, e trasformandole in un segno composto da suoi scritti calligrafici incoerenti. Ecco che torna allora la dicotomia tra cultura maschile e espressività femminile, cultura maschile codificata e massificata e espressività femminile personale, basata sul nonsense, su significati altri (figura 8). Il tema della scrittura, come abbiamo visto, è al centro anche delle *Scritture viventi*

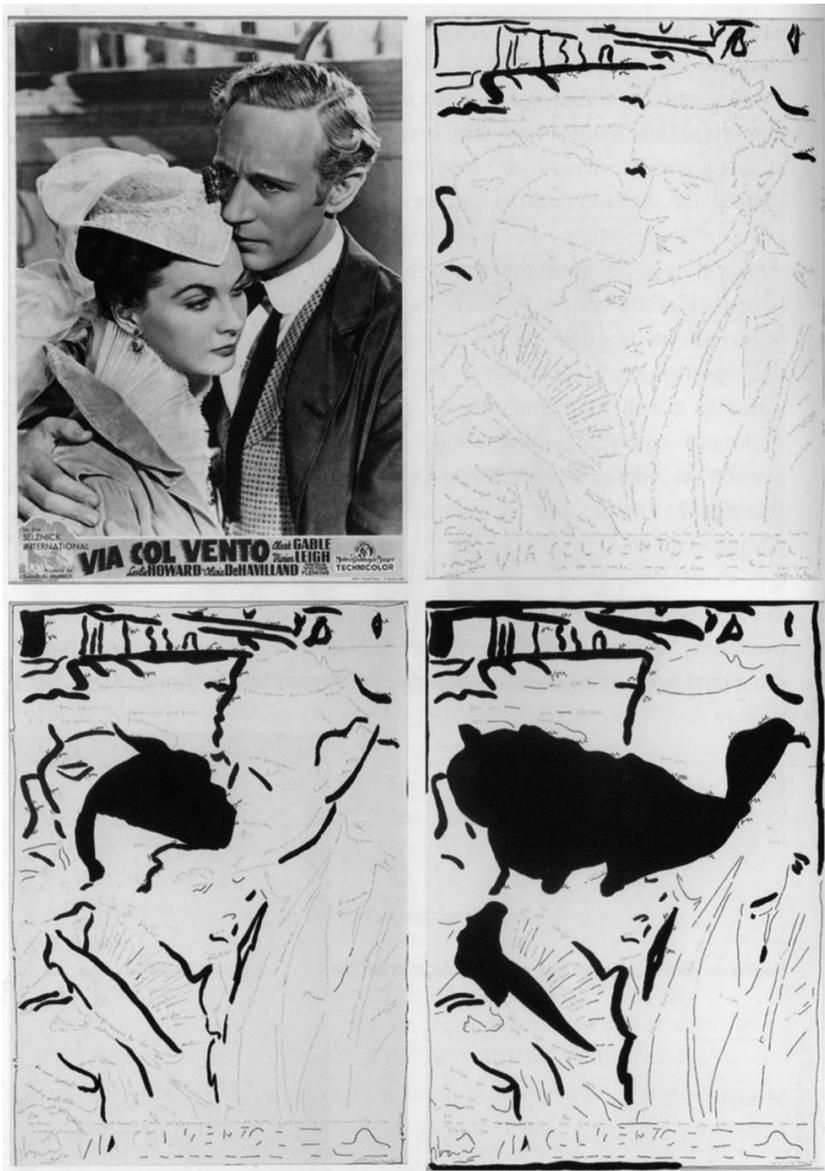


Figura 8. Ketty La Rocca, *Via col vento*, 1975 (Archivio Ketty La Rocca, di Michelangelo Vasta, Firenze).

di Tomaso Binga ma anche della sua *Scrittura desemantizzata* del 1974, in cui la scrittura è ridotta ad un segno grafico illeggibile che in un'altra serie di opere dialoga ancora una volta con il corpo dell'artista<sup>12</sup>. «Snervate fino a perdere di significato – scrive Raffaella Perna – le parole di Binga sembrano conservare la memoria dei silenzi imposti alla donna» (Scotini, Perna 2019, 197)<sup>13</sup>.

In Ketty La Rocca la riflessione sul linguaggio e i suoi cliché si svincola dall'orizzonte della riflessione sul genere, per diventare una potente analisi del mondo come rappresentazione, una ossessiva ricerca di un grado zero del linguaggio, di un'espressività primaria, in costante, titanica, lacerante lotta con il linguaggio codificato. I gesti delle mani, così come i segni calligrafici, rimandano alla ricerca sul segno, sui graffiti, di Dubuffet e Tàpies, e ancora una volta all'espressività corporea e verbale del folle, come all'unica espressività possibile. C'è una costante tensione tra l'affermazione, attraverso la traccia indicale della fotografia, di un'esistenza corporea – espressa di volta in volta dalla radiografia del cranio, dai gesti delle mani e dal segno calligrafico – e il peso di un linguaggio codificato che ingabbia l'individuo in un "tu", che limita, rappresenta, definisce. La sua poetica è la ricerca di una liberazione impossibile, di una condizione naturale che non è dato raggiungere, perché alla fine tutto è cultura. Un'antinomia che forse può risolversi solo davanti all'opera, nell'immediatezza del rapporto diretto con i segni dell'immagine (Didi-Huberman 2016).

Le opere basate sulla fotografia si inseriscono quindi nelle più generali riflessioni sul linguaggio che sono in questi anni al centro dell'arte femminista (e non solo) alla ricerca di forme di espressione nuove, che diano corpo a nuove soggettività, come dimostrano i percorsi della mostra a cura di Mirella Bentivoglio alla Biennale di Venezia del '78: *Materializzazione del linguaggio*. Siamo entrati in un uso concettuale della fotografia, centrale nei percorsi artistici degli anni Settanta.

“Non c'è rivoluzione senza liberazione della donna non c'è liberazione della donna senza rivoluzione”, si gridava in quegli anni nelle manifestazioni. Questo assunto si ritrova nel rapporto osmotico, nel gioco di vasi comunicanti che lega movimento antiautoritario e movimento femminista, fotografia della Contestazione e fotografia delle donne contestatrici, nella tensione comune e nello specifico contributo di idee portato nella cultura e nella società del tempo dalle donne fotografe. Una cultura della differenza che è apporto e nutrimento alla costruzione di una nuova cultura comune.

## Note

- 1 Accanto al reportage fotografico Conchiglia realizza, insieme al regista Stefano de Stefani, anche un documentario andato però perduto e cura una raccolta di canti di liberazione registrati durante il suo viaggio *Angola chiama. Documenti e canti dalle zone liberate* (Milano, Istituto Ernesto De Martino, 1970). Tornerà in Angola nel 1973 realizzando un secondo documentario, *A proposito dell'Angola*, per poi trasferirsi a Parigi e lavorare come giornalista per «Afrique Asie». Recentemente il Museu do Aljube di Lisbona le ha dedicato una mostra – Piçarra M., Ramos J. (cur.), *Augusta Conchiglia on the Eastern Front Tracks – Images (and Sounds) of the Liberation Struggle in Angola*, 22 luglio – 31 dicembre 2021 – ma la sua figura è ancor oggi poco conosciuta e studiata.
- 2 Tra le fotografe ricordo Giovanna Borgese, Letizia Battaglia, Luisa Di Gaetano, Paola Agosti, Bruna Amico, Gabriella Mercadini, Rosanna Cattaneo, Silva Sangiovanni, Agnese De Donato, e fra i molti collaboratori Tano D'Amico, Fausto Giaccone, Piero Ravagli, Uliano Lucas, Nazario Dal Poz.
- 3 Questa nuova attenzione al linguaggio fotografico è testimoniata anche dal fatto che sulla rivista compaiono diversi servizi dedicati alla fotografia. Ricordo in particolare *Non basta fare clic. Inchiesta su donne e fotografia* sul numero 34 del 31 agosto 1979, a cui è dedicata addirittura la copertina, con un ritratto di Fausto Giaccone a quattro fotografe del giornale.
- 4 Paola Mattioli e Anna Candiani, *Immagini del no*, Galleria Il Diaframma, Milano, novembre 1974. La mostra era affiancata dall'omonimo libro edito da Scheiwiller, con un testo di Arturo Carlo Quintavalle.
- 5 Lanfranco Colombo (cur.), *Contributo per una ricerca sulla donna. Dietro la facciata*, Sicof, Sezione culturale, Milano, 15-23 marzo 1975. Le fotografie vennero pubblicate nel servizio *La casa come ghetto*, in «Città Classe», n. 2, marzo-aprile 1975.
- 6 Il paradigma per eccellenza di questo dispositivo della visione che ha un fondamento culturale ma corrisponde anche ad una ben precisa tecnica della rappresentazione è l'incisione di Albrecht Dürer *Il disegnatore della donna coricata* del 1525, in cui il disegnatore usa un prospettografo per sezionare e riprodurre un corpo femminile sdraiato seminudo davanti ai suoi occhi in una posa dal forte erotismo; una rappresentazione che rivela una forte asimmetria e una reificazione e spersonalizzazione della donna.
- 7 Nel contesto di questa riflessione sull'immagine della donna nel sistema della comunicazione nel 1974-75 Paola Mattioli conduce un'indagine sulla rappresentazione della donna nei giornali pornografici, per un corso delle 150 ore dal titolo *Linguaggio visuale e linguaggio visivo dei mezzi di comunicazione di massa*.
- 8 «L'Artista non è un uomo o una donna ma una PERSONA che non ha età né razionalità, perché appartiene al mondo» (citato da Lux Zeuli 2004, 132).

- 9 Francesca Gallo ricorda a questo proposito le pratiche di improvvisazione durante le manifestazioni politiche o i progetti di animazione sociale, come *Operazione arte come procedimento* (1972) del gruppo romano Donna Arte o *Il vaso di Pandora* (1977) del collettivo Donna/Immagine/Creatività, espressione di una creatività diffusa che si esprime nelle tante esperienze dei collettivi femministi e nella base del movimento piuttosto che in una ricerca artistica autoriale (Gallo 2014).
- 10 I lavori del gruppo sono stati riproposti al Macof – Centro della fotografia italiana di Brescia con la mostra *Una, nessuna, centomila* nel 2019. Va ricordato che col gruppo originario hanno poi collaborato anche altre fotografe: Marcella Campagnano, Angela Baroni, Gabriella Peyrot, Marisa Chiodo, Giovanna Nuvoletti, Carla Cerati, Paola Mattioli.
- 11 Si vedano anche le riflessioni del collettivo Donne e immagine di Roma proposte in Augugliaro 1978, 59-62.
- 12 Si vedano ad esempio: *Le straniere*, 1976; *Scrittura arrampicata diagonale*, 1976; *Scrittura arrampicata verticale*, 1976.
- 13 Si veda anche l'opera di Anna Oberto *Scrittura a mano. A misura di donna* (1976), che gioca sul disegno di una mano con all'interno un segno stilizzato di colore blu che richiama una vagina e la scritta calligrafica "scrittura a mano" con l'aggiunta in corpo più piccolo, sempre in blu, delle parole "a misura di donna". Ancora una volta l'espressività femminile è affermata attraverso la referenzialità del corpo/gesto.

## Riferimenti bibliografici

### **Agliani T.**

- 2018 *Il Sessantotto della fotografia. Immagini e controinformazione negli anni della Contestazione*, in «Quaderno di storia contemporanea», n. 64.
- 2019 *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta*, in «Quaderno di storia contemporanea», n. 65.
- 2020 *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, in De Berti R., Piazzoni I. (cur.), *Il fotogiornalismo negli anni Settanta*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

### **Agliani T., Capaldi M., Lucas U. (cur.)**

- 2006 *Lisetta Carmi*, Bari, Recherche.

### **Agosti P.**

- 1979 *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta.
- 2023 *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, Montaldo F. (cur.), Roma, Postcart.

### **Agosti P., Bordini S., Spagnoletti R., Usai A.**

- 1976 *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli.

### **Agosti P., Tobagi B.**

- 2024 *Covando un mondo nuovo. Viaggio tra le donne degli anni Settanta*, Torino, Einaudi.

### **Alberti B., Bond D., Cuman M., Mattioli P., Monti A., Núñez E., Truppi S.**

- 1978 *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano, Mazzotta.

### **Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A.**

- 1978 *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Roma, Savelli.

### **Basaglia F., Basaglia F. (cur.)**

- 1969 *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi.

### **Basaldella E.L.**

- 1977 *Carla Cerati: tra fantasia e realtà*, in «7 Giorni Veneto», marzo.

### **Berger J.**

- 1998 *Questione di sguardi*, Milano, il Saggiatore.

### **Bremer M.**

- 2019 *From Woman to Woman. Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's Origine, 1976*, in «Palinsesti», n. 8.

### **Buonanno M.**

- 1975 *Naturale come sei: indagine sulla stampa femminile in Italia*, Rimini, Guaraldi.

**Bussoni I., Perna R. (cur.)**

2014 *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, DeriveApprodi.

**Calvenzi G.**

2021 *Donne con le donne*, in Casero C. (cur.), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

**Campagnano M.**

1976 *Donne. Immagini*, Milano, Moizzi.

1977 *Immagini di donne: il ruolo, i ruoli*, in Colombo L. (cur.), *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

**Capecchi S.**

2006 *Identità di genere e media*, Roma, Carocci.

2011 *Il corpo erotizzato delle donne negli spot pubblicitari e nelle riviste di moda femminile*, in «Polis», n. 3.

**Carmi L.**

1972 *I travestiti*, Roma, Essedi.

**Carpinelli C.**

2015 *“Noi Donne”: 70 anni di icone al femminile*, contributo alla giornata di studi “Le eroine di carta”, Biblioteca Sormani, Milano, 21 aprile.

**Casero C.**

2016 *Paola Mattioli. Sguardo critico di una fotografa*, Milano, Postmedia Books.

2020 *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Enciclopedia delle donne.

2021 (cur.) *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

**Cavarero A.**

2014 *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.

**Cerati C.**

1977 *Immagini di donne: professione fotografa*, in Colombo L. (cur.), *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

1978 *Forma di donna*, Milano, Mazzotta.

1997 *Milano 1960-1970*, Manduria, Barbieri.

2023 *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

**Ceratti E., Miodini L. (cur.)**

2023 *Carla Cerati*, Perugia, Fiaf.

**Chinese M.G.**

1976 *La strada più lunga*, Milano, Rivolta Femminile.

**Clarke G.**

2009 *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi.

**Colombo L. (cur.)**

1977 *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

**Conchiglia A.**

1969 *Guerra di popolo in Angola*, Roma, Lerici.

**Curtis G., Fragapane G.D. (cur.)**

2018 *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, Acireale, Bonanno.

**D'Amico T.**

2003 *Una storia di donne. Il movimento femminile dal '70 agli anni no global*, Roma, Intra Moenia.

2004 *La dolce ala del dissenso. Figure e volti oltre i cliché della violenza*, Roma, Intra Moenia.

2023 *La lotta delle donne*, Archivi della Resistenza (cur.), Pisa, Edizioni ETS.

**de Beauvoir S.**

1949 *Le Deuxième Sexe*, Parigi, Gallimard, trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore 1961.

**De Berti R., Piazzoni I. (cur.)**

2020 *Il fotogiornalismo negli anni Settanta*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

**De Pirro A.**

2015 *S.O.S. Salvate l'umanità. Ketty La Rocca e la poesia visiva*, in Gallo F., Perna R. (cur.), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia Books.

**Di Cristofaro Longo G. (cur.)**

1995 *La disparità virtuale. Donne e mass media: analisi di una realtà tra rottura e resistenze culturali*, Roma, Armando.

**Di Raddo E.**

2015 *Non è tempo per le donne, di dichiarazioni. Ketty La Rocca e la questione di genere*, in Gallo F., Perna R. (cur.), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia Books.

**Eco U.**

1977 *La donna è nubile*, in Sartogo A., *Le donne al muro. L'immagine femminile nel manifesto politico italiano 1945/1877*, Roma, Savelli.

**Frabotta M.A. (cur.)**

1979 *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver.

**Gallo F.**

2014 *Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia*, in Bussoni I., Perna R. (cur.), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, DeriveApprodi.

**Gallo F., Perna R. (cur.)**

2015 *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia Books.

**Guerra M., Monastra N.**

1977 *Noi, altre. Immagini e storie di donne*, Bologna, Grafis.

**Didi-Huberman G.**

1990 *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Parigi, Les Editions de Minuit, trad. it. *Davanti all'immagine*, Udine-Milano, Mimesis, 2016.

**Iamurri L.**

2021 *Cloti Ricciardi, alfabetà*, in Casero C. (cur.), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

**Lonzi C.**

1978 *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Rivolta Femminile.

**Lucas U.**

2016 *La memoria di un luogo. Marina Guerra fotografa a Lugo*, in Masetti G., Sandri S. (cur.), *Sentire il tempo*, Fusignano, Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea in Ravenna e provincia.

**Lucas U., Agliani T.**

2015 *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi.

**Lux S., Santacatterina S. (cur.)**

2004 *Cloti Ricciardi*, Roma, Gangemi.

**Lux S., Zeuli M.F.**

2004 *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, Gangemi.

**Masetti G., Sandri S. (cur.)**

2016 *Sentire il tempo*, Fusignano, Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea in Ravenna e provincia.

**Masini L.V. (cur.)**

2006 *Codice Inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles*, «Quaderni di AFT», n. 5.

**Mattioli P.**

1977 *Immagini di donne: la donna e lo specchio*, in Colombo L. (cur.), *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

1978 *La frase dello specchio*, in Alberti B., Bond D., Cuman M., Mattioli P., Monti A., Núñez E., Truppi S., *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano, Mazzotta.

1979 *L'immagine fotografica*, in Frabotta M.A. (cur.), *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver.

2023 *L'infinito nel volto dell'altro*, Adamo F. (cur.), Sesto San Giovanni, Mimesis.

**Mazzucchelli S.**

2016 *Carla Cerati lo sguardo di Antigone*, in «Doppiozero», 27 febbraio.

2018 *Oltre le gabbie l'uomo. Oltre l'umano il paradiso. Due esperienze di Carla Cerati*, intervento al convegno *Carla Cerati. Il '68 e "Morire di classe"*, Castello Sforzesco, Milano, 22 novembre.

2023 *Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta*, in Cerati C., *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

**Miani M. (cur.)**

1995 *Camera D. I luoghi dello sguardo*, Venezia, Centro Donna Comune di Venezia.

**Miodini L.**

2019 *Professione fotografa. Percorsi di sguardi e trame narrative*, in Curtis G., Fragapane G.D. (cur.), *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, Acireale, Bonanno.

2021 *Carla Cerati. Raccontare le donne tra reportage e sperimentazione narrativa*, in Casero C. (cur.), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

2023 *Carla Cerati. Le scritture dello sguardo*, in Ceratti E., Miodini L. (cur.), *Carla Cerati*, Perugia, Fiaf.

2024 *Verita Monselles. Divagazioni sul tema fotografia e femminismo*, in Manno R., Savelli A., Scattigno A., Valentini M. (cur.), *Vite, carte, memorie. Archivi di donne in Toscana I*, Arcidosso, Effigi.

**Movimento femminista romano (cur.)**

1976 *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, Roma, Centro di documentazione del Movimento femminista romano.

**Mosse G.L.**

1996 *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford, Oxford University Press, trad. it. *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.

**Mussini M.**

2007 *Carla Cerati*, Milano, Skira.

**Muzzarelli F.**

2014 *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi.

**Oberto A.**

1993 *Mitobiografia*, catalogo della mostra al Centro culturale italo-francese, Genova.

**Oursler S.**

1976 *Un album di violenza*, Roma, Edizioni delle donne.

**Pampinella C., Cini D.**

2022 *Paola Agosti. Il mondo in uno scatto*, Roma, Talpa (documentario).

**Papakristo P.C.**

2018 *Il volto delle sirene. Storia della figura femminile nella pubblicità italiana*, Fano, Aras.

**Pellegrini E.**

1977 *La donna oggetto in pubblicità*, Venezia, Marsilio.

**Pezzuoli G.**

1975 *La stampa femminile (come ideologia)*, Milano, Il formichiere.

**Pierini M., Tejada I. (cur.)**

2010 *Francesca Woodman*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

**Perna R.**

2013 *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books.

2018 *L'altro sguardo. Fotografie italiane 1965-2018*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

**Perna R., Poggi M.**

2022 *Ketty La Rocca. Se io fotovivo. Opere 1967-1975*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

**Perna R., Scotini M.**

2019 *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia*, Milano, FlashArt.

**Phelan P., Reckitt H.**

2005 *Arte e femminismo*, Londra, Phaidon.

**Santoro S.**

1974 *Towards New Expression. Per un'espressione nuova*, Roma, Rivolta Femminile.

**Sartogo A.**

1977 *Le donne al muro. L'immagine femminile nel manifesto politico italiano 1945/1877*, Roma, Savelli.

**Solimano S. (cur.)**

1993 *Anna Oberto. Mostra antologica 1963-1993*, Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce.

**Sorrentino C.**

2023 *La passione per la scena. Le fotografie di Carla Cerati per il Living Theatre (1967-1984)*, Roma, Postmedia Books.

**Subrizi C.**

2020 *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books.

**Tornabuoni L., Reggiani S.**

1977 *Sorelle d'Italia. L'immagine della donna dal '68 al '78*, "Almanacco Bompiani 1978", Milano, Bompiani.

**Tota A.L. (cur.)**

2008 *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi.

**Valtorta R.**

1977 *Carla Cerati. Percorso*, Milano, Centro Futura/Ilford.

**Vergine L.**

1977 *Ipotesi 80. La schizofrenia della donna nel quotidiano*, Bari, Fiera del Levante.

**AMERICANA**



## DA TRUMP... A TRUMP: L'AGGRAVARSI DELLA CRISI AMERICANA

### *From Trump... to Trump: the Deepening of the American Crisis*

a cura di Luca Castagna

DOI: 10.36158/sef6061f

**Luca Castagna** è professore associato di storia contemporanea all'Università di Salerno. Oltre a dirigere la collana di studi storici "MondoSud" (*Le Penseur*), è membro dell'advisory board della Research Initiative on Global Italian Religious Network (GLIRN) presso la New York University, dell'editorial board di «Global Environment. A Journal of Transdisciplinary History», del direttivo della «Rassegna Storica Salernitana» e, con funzioni di coordinamento, del comitato editoriale di «Storia e Futuro». È, tra l'altro, autore del volume *L'America nel mondo. Duecento anni di Dottrina Monroe* (Morcelliana-Scholé, 2024) ed ha di recente curato la sezione monografica *Caporalato, Mezzogiorno, Italia*, in «Italia Contemporanea», n. 306/2024.

*Luca Castagna is associate professor of contemporary history at the University of Salerno. He is the editor for the "MondoSud" historical studies series (at Le Penseur) and is board member of the «Rassegna Storica Salernitana». He is author of L'America nel mondo. Duecento anni di Dottrina Monroe (Morcelliana-Scholé, 2024) and has co-edited (with A. Conte and G. Macri), La guerra "giusta" e la pace da costruire. Snodi dell'età contemporanea (Rubbettino, 2025).*

Vinte con un margine importante le elezioni dello scorso novembre e chiuso il periodo di "interregno", Donald J. Trump – il secondo, dopo il democratico Grover Cleveland a fine Ottocento, ad ottenere un secondo mandato non consecutivo – ha giurato come quarantasettesimo presidente degli Stati Uniti d'America. Lo ha fatto il 20 gennaio 2025, pronunciando un discorso che ha messo in crisi molti pilastri su cui si fonda, da quasi due secoli e mezzo, la democrazia americana. Non c'è un solo elemento dell'agenda della seconda presidenza Trump – né, tantomeno, nessuno dei primi *atti* della nuova amministrazione – ispirato ai principi dell'inclusione, del rispetto, della cooperazione. In molti ambiti, a mancare sono proprio le basilari coordinate democratiche, tanto che sempre più analisti, osservatori e studiosi hanno sottolineato addirittura l'estraneità del nuovo programma trumpiano rispetto alla tradizione politica statunitense, ma anche le sue importanti criticità rispetto alla tenuta di quello spazio geografico, politico, economico e culturale, contestualmente indebolito dalle crisi che percorrono lo scacchiere euro-asiatico, che è l'Occidente. Il contenuto della sfilza di decreti iniziali, sulla scia della retorica aggressiva con cui erano stati preconizzati, fuga ogni dubbio circa il fatto che, molto più che nel 2017, il tycoon intenda lasciare un segno ben marcato sulla storia nazionale e su quella mondiale. Intende farlo, senz'altro, con un'enfasi nazionalistica e una partigianeria ideologica difficili da ricondurre nell'alveo dell'eccezionalismo statunitense. Ad esempio, la scelta di chiedere che alla vetta più alta del Paese, il monte Denali in Alaska, venga attribuita la denominazione di monte McKinley (il presidente dei dazi) non aggiunge niente di sostanziale al programma dell'amministrazione in questo ambito specifico, ma serve senz'altro ad ammantarla di ideologia, ad approfondire il fossato ideologi-

co tra un *noi* artificiosamente costruito e un *altro* che non è più solo un avversario, o competitor economico, ma diventa un nemico e basta.

Le riflessioni che seguono provano, quindi, ad entrare nel merito di alcune delle criticità collegate all'attuale situazione politica degli Stati Uniti e, soprattutto, all'inizio della seconda presidenza Trump. Si tratta, nello specifico, dell'evoluzione dell'idea di stato, delle relazioni euro-atlantiche, del rapporto con alcuni testi sacri e tradizioni politiche nazionali, della questione ambientale. Tutti e quattro i contributi muovono, di fatto, dalla considerazione per cui il ritorno del trumpismo sia l'effetto, e non la causa, del "male" di un'America dall'identità frammentata (Bonazzi 2024, 228-229; Lepore 2023, 265-281), le cui origini sono da ricercarsi nelle pieghe, più o meno profonde, della storia degli Stati Uniti e del rapporto di questa nazione col mondo nell'età contemporanea.

## Riferimenti bibliografici

### **Bonazzi, T.**

2024 *La frammentazione dell'identità americana*, in «Limes», n. 3.

### **Lepore, J.**

2023 *The American Beast. Essays, 2012-2022*, London, J. Murray.

## TRUMP II: I DILEMMI DELL'UE E LE SFIDE ALLA PARTNERSHIP ATLANTICA

### *Trump II: EU Dilemmas and the Challenges to the Atlantic Partnership*

Alessandra Bitumi

DOI: 10.36158/sef6061g

#### Abstract

Il breve commento intende discutere il significato della rielezione di Donald Trump da una prospettiva transatlantica. In particolare, vengono sollevate tre questioni utili a indagare il potenziale impatto della nuova amministrazione sull'Unione europea e la Comunità atlantica. La prima: che cosa rappresenta l'Europa per Donald Trump? La seconda: cosa simboleggia Trump per l'Europa? La terza: quali scenari si aprono nel rapporto tra Washington e Bruxelles? Muovendo da un'analisi delle minacce e delle sfide che il presidente americano lancia ai partner europei, l'obiettivo è quello di riflettere sulla discontinuità rappresentata da Trump nel panorama atlantico. L'argomento centrale è sostanzialmente pessimista: con il ritorno di Trump alla Casa Bianca e la crisi politico ed economica che attraversa Francia e Germania, si amplifica e cristallizza il rischio di una frattura insanabile dentro l'UE e di una trasformazione, più profonda, della comunità politica euroamericana a trazione sovranista

*This brief commentary explores the significance of Donald Trump's re-election from a transatlantic perspective. Specifically, I raise three critical questions to discuss the potential impact of the new Administration on the European Union and the broader Atlantic Community. First: what does Europe represent for Donald Trump? Second: what does Trump symbolize for Europe? Third: what potential scenarios might emerge in the relationship between Washington and Brussels? By analyzing the threats and challenges posed by the American President to European partners, the aim is to reflect on the discontinuities Trump introduces within the transatlantic framework. The central argument is inherently pessimistic: with Trump's return to the White House and the ongoing political and economic crises in France and Germany, the risk of an irreparable rift within the EU and a deeper transformation of the Euro-American political community towards a sovereigntist orientation is both amplified and solidified.*

**Keywords:** Unione europea, Trump II, relazioni transatlantiche, Comunità atlantica.  
*European Union, Trump II, Transatlantic Relations, Atlantic Community.*

**Alessandra Bitumi** insegna storia internazionale all'Università di Teramo. In precedenza, ha lavorato presso la Vrije Universiteit (Amsterdam) e l'Università di Edimburgo. Ha svolto attività di ricerca al WWICS di Washington DC, NYU e Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Tra le sue pubblicazioni: *Un ponte sull'Atlantico. Il "Programma di visitatori" e la diplomazia pubblica della Comunità europea negli anni Settanta* (il Mulino, 2014), *La Comunità atlantica. Europa e Stati Uniti in età contemporanea* (Carocci, 2023).

*Alessandra Bitumi is assistant professor of international history at the University of Teramo. From 2020-2022, she was assistant professor of political history at Vrije Universiteit Amsterdam. She was a Fulbright fellow at WWICS, visiting scholar at NYU,*

*post-doctoral fellow at Sorbonne Nouvelle, Paris 3, and teaching fellow at the University of Edinburgh. Among her publications are: Un ponte sull'Atlantico. Il "Programma di visitatori" e la diplomazia pubblica della Comunità europea negli anni Settanta (il Mulino, 2014); La Comunità atlantica. Europa e Stati Uniti in età contemporanea (Carocci, 2023).*

Il 5 novembre 2024, Donald Trump ha vinto le elezioni presidenziali. All'indomani del voto, larga parte degli esperti di questioni euroamericane riteneva che il suo impatto sull'Europa e sulla Comunità atlantica sarebbe stato negativo, ma pareva albergare in molti una speranza: che si mantenesse, anche in questo secondo mandato, un significativo scarto tra retorica e prassi. Per quanto fondata, questa aspettativa si è rapidamente rivelata un'illusione. A giudicare dalle nomine – alcune davvero radicali – questa amministrazione sarà più coesa della precedente; il governo è unitario e ad esso si aggiunge una Corte Suprema a chiara maggioranza conservatrice. Lo stesso Trump – sopravvissuto a due attentati, scudato da qualsivoglia persecuzione giudiziaria e non vincolato dalla ricerca di un terzo mandato – ha, oggi, una mano più libera. Soprattutto, siamo di fronte ad un'amministrazione legittimata da un elettorato mobilitato appieno dal radicalismo del progetto trumpiano. Le intenzioni di policy, le nomine politiche e istituzionali, il pugnace discorso di insediamento nonché la sequela di ordini esecutivi emanati sembrano appunto validare l'idea di una presidenza *unhinged*.

Fatta questa premessa, proverò a riflettere nel breve commento che segue su tre questioni utili a comprendere l'evoluzione del legame transatlantico. La prima: che cosa rappresenta l'Europa per Donald Trump? Per rispondere alla domanda è utile inquadrare la concezione trumpiana del sistema internazionale e della sua governance. Il punto di equilibrio, dalla sua prospettiva, pare debba raggiungersi vincendo la competizione e non ricercando soluzioni di compromesso, soprattutto dentro quel sistema di multilateralismo assembleare che gli stessi Stati Uniti contribuirono a fondare e a far crescere dal secondo dopoguerra. In quest'ottica transnazionale e fondamentalmente antagonista, l'Europa cessa di essere un "alleato benevolo", il tradizionale *primus inter pares* tra gli alleati e diventa un competitore, come gli altri soggetti del sistema internazionale. Con cui cooperare laddove possibile e necessario, da combattere invece quando le sue politiche sono contrarie agli interessi americani, così come vengono declinati dal presidente.

Trump definì, nel 2018, l'Unione europea come *the biggest foe* – il peggior nemico – degli USA, e rispetto a questo nemico Trump non si limitò a imporre dazi, ma si adoperò – attraverso molteplici canali – per delegittimarlo come soggetto politico. La sua personale campagna a favore della Brexit è forse l'esempio paradigmatico della contestazione più profonda e radicale del progetto stesso di unificazione europea che prosegue, immutata e anzi approfondita, nel 2025. Le ingerenze sistematiche negli affari interni dei Paesi europei condotte da Elon Musk – consigliere di Trump e deputato a dirigere il neonato Dipartimento per l'efficienza governativa – si inseriscono precisamente in questa battaglia contro forze politiche europeiste, legittimate e sdoganate dallo stesso vicepresidente, J.D. Vance, in occasione del suo discorso alla Conferenza sulla sicurezza europea di Monaco<sup>1</sup>. Così come frontale è l'attacco all'UE mosso sul terreno della Groenlandia. Territorio Speciale dell'Unione col quale, è bene ricordarlo, Bruxelles ha firmato il 30 novembre 2023 un partenariato strategico. A prescindere dalla realizzabilità delle ambizioni imperialiste di Trump sull'isola – identificata come centrale per l'industria europea e la transizione verde dalla Commissione – l'esistenza delle stesse e la modalità con cui la questione è stata posta e reiterata riflettono, ancora una volta, l'atteggiamento antagonista e delegittimante che contraddistingue, da sempre, il presidente americano. Il quale è però oggi più esplicito nel combattere l'UE come progetto politico ed economico *tout court*, che incarna – pur con tutti i limiti – un modello di governance – democratica, liberale e di capitalismo (più o meno) regolamentato – in antitesi rispetto a quella trumpiana.

Più articolata è la risposta alla domanda: che cosa rappresenta Trump per l'Europa?, che è il secondo punto nodale di questa breve analisi. Il 5 novembre scorso, qualche ora dopo l'annuncio dei risultati elettorali, i leader europei hanno iniziato – in ordine sparso – ad apparire sui social media per commentare l'esito del voto. La polifonia emersa dentro l'UE, allora, e l'attuale incertezza dei vertici ci suggeriscono due riflessioni. La prima è che Trump si incunea, esaspera e potrebbe potenzialmente far deflagrare le drammatiche divisioni interne ai membri dell'Unione. Le questioni di policy al centro di un potenziale conflitto tra Washington e Bruxelles

sono molteplici e di cruciale rilevanza: vanno dall'accordo di pace in Ucraina alla riscrittura delle regole della globalizzazione contemporanea nel settore digitale, delle proprietà intellettuali, dell'intelligenza artificiale; concernono la politica commerciale tanto quanto quella energetica. Su questi tavoli, il consenso intra-europeo, la solidità ed efficacia delle posizioni comunitarie sono difficili da raggiungere e mantenere. L'approccio *divide et impera* di Washington, oggi come ieri, rende la coesione europea ancora più traballante. Dentro uno scenario odierno, però, più instabile, frammentato e fragile di quanto non fosse in passato.

La seconda riflessione concerne il tipo di minaccia che Trump rappresenta per l'Unione europea e per la Comunità atlantica. Perché se è vero che la nuova amministrazione sfida l'UE in ambito commerciale, securitario e ambientale (solo per menzionare alcuni dossier), è altrettanto vero – e soprattutto è senza precedenti storici – che Trump rappresenta una minaccia esistenziale all'atlantismo. Non inteso solamente in senso stretto – in termini di difesa collettiva – ma nell'accezione politica, culturale e valoriale del termine. Il discorso sopracitato di JD Vance sostanzia questa radicale torsione, per cui la minaccia che incombe sull'Europa verrebbe addirittura “dal nemico interno”, ovvero dalle élite globaliste, multiculturaliste, vittime del virus wokista, soverchiate dall'immigrazione di massa e, in ultimo, anti-libertarie. Un'Europa rispetto alla quale gli USA oggi “potrebbero fare poco”<sup>2</sup>.

È quanto mai evidente che la solidarietà atlantica di Trump – quel che di essa resta – è quella delle e alle destre europee e non si fonda più sul rispetto dei principi condivisi della democrazia liberale e dello stato di diritto, dei contropoteri istituzionali, dell'indipendenza della giustizia e della stampa libera. Questo “vecchio atlantismo” rischia di essere svuotato e trasformato, con l'aggressivo avanzare di una nuova interpretazione del gioco democratico in cui anche con un solo voto di maggioranza, chi è eletto è legittimato a occupare le istituzioni e cambiare dall'interno gli equilibri dello stato di diritto. Trump, dopo aver sostenuto nel 2020 quello che a tutti gli effetti va definito – e ricordato – come tentativo di eversione ha promesso in campagna elettorale di epurare l'amministrazione federale; ha incoraggiato il Dipartimento della Giustizia e l'FBI a perseguire oppositori politici e membri del Congresso per aver, ad esempio, investigato i fatti del 6 gennaio. Fatti per i quali la giustizia americana aveva condannato migliaia di persone che il presidente Trump ha, invece, immediatamente graziato con un ordine esecutivo subito dopo l'insediamento. Questo è solo uno degli esempi di quella torsione illiberale che rischia la democrazia americana e che alcune democrazie europee hanno già subito: quella polacca e ungherese, su tutte. Ed è uno dei fronti cruciali in cui si gioca la tenuta dell'atlantismo, minacciato dal primato crescente della “nazione sovrana”, da definizioni escludenti della nazione e dalla domanda di maggiore sicurezza, declinata in termini di nuove barriere e minor integrazione. A questa trasformazione dell'ordine democratico e liberale contribuisce, in maniera crescente e decisiva, l'ascesa di élite economiche oligarchiche che rischiano di sovvertire l'equilibrio delle forze politiche, le fonti di legittimità e, infine, la natura stessa del contratto sociale.

In sintesi, con il ritorno di Trump alla Casa Bianca e la crisi politica ed economica che attraversa l'UE – egemone potenziale ma attualmente zoppo – si amplifica e cristallizza il rischio di una frattura insanabile dentro l'Unione e di una trasformazione, più profonda, della comunità politica euroamericana a trazione sovranista.

L'ultima domanda pone al centro dell'analisi gli scenari futuri. Con l'insediamento del nuovo presidente, si aprono conflitti su svariati dossier. Quello più discusso – e in larga parte atteso – è quello commerciale.

Trump accusa i membri dell'UE – in primis la Germania – di sfruttare la protezione statunitense e il mercato americano – il più grande per l'export europeo – e intende intervenire riequilibrando la bilancia commerciale: obiettivo che trascende il dato materiale e simboleggia, più in generale, una volontà e una capacità americana di riaffermare la propria potenza usando ogni leva operativa a disposizione.

Si acuiranno, anche, le pressioni sull'UE per accelerare il processo di disaccoppiamento delle economie atlantiche da quella cinese: una dinamica che si pone in evidente continuità con l'amministrazione Biden, ma che rischia di conoscere una escalation difficile da pilotare. In definitiva, l'UE potrebbe trovarsi di fronte a un bivio penoso: accettare le richieste di Trump e compromettere le proprie politiche, oppure adottare una posizione conflittuale, rischiando guerre commerciali e il collasso di accordi consolidati.

Un altro capitolo complesso riguarda la difesa. È intanto utile sgomberare il campo da un comprensibile ma fuorviante timore: è pressoché certo che gli USA non usciranno dalla NATO. Il 14 dicembre 2023, il Senato

degli Stati Uniti ha approvato una modifica che limita l'autorità del presidente di ritirarsi da un'alleanza militare, richiedendo l'approvazione della Camera Alta con una maggioranza qualificata di due terzi. Ciò significa che nessun presidente può far uscire unilateralmente gli Stati Uniti dal Patto atlantico. Ma non è su questo che si gioca la sopravvivenza della NATO. La strategia di Trump ne mina già la credibilità e l'unità, indebolendo la sua capacità di rispondere alle sfide di sicurezza. Dal primo mandato, la politica *America First* di Trump ha generato significative tensioni riguardo ai costi della difesa e alle priorità strategiche. Questo approccio viene ulteriormente approfondito. Recentemente, Trump ha proposto di raddoppiare la quota destinata alla difesa, portandola al 5% del PIL di ciascun stato membro, segnando una direzione chiara. A ciò si aggiunge la sua preferenza per le relazioni bilaterali che frammenta la politica estera, subordinando la sicurezza collettiva della NATO a interessi nazionali a breve termine. Il rischio è una diminuzione della coesione all'interno dell'alleanza, con alcuni Paesi – soprattutto in Europa centrale e orientale – tentati di cercare accordi bilaterali con gli Stati Uniti, mentre altre capitali europee potrebbero cercare di conquistare i favori di Trump aumentando gli acquisti di armi americane, contrastando gli sforzi della Commissione europea per incentivare il mercato interno all'Unione.

Concludo con una riflessione su ciò che attende l'Europa. L'attacco americano all'Unione è un attacco alla sopravvivenza di uno specifico modello di convivenza sociale e politica. Il vero nodo non riguarda tanto, o non solo, ciò che faranno gli Stati Uniti, ma piuttosto ciò che l'Unione europea vuole e può fare per affermare la propria autonomia strategica. Nonostante gli sforzi per rafforzare le sue capacità difensive, l'Europa rimane profondamente dipendente dalla NATO e, per estensione, dagli Stati Uniti per la propria sicurezza. La sua dipendenza energetica dalla Russia e il coinvolgimento nei mercati globali dell'energia – nonostante i tentativi di diversificare le forniture – costituiscono un'ulteriore criticità fondamentale, amplificata dalle implicazioni geopolitiche del conflitto in Ucraina. L'ambizione europea di ridurre questa dipendenza e di sviluppare una strategia energetica più resiliente è ostacolata anche dalla sua posizione subordinata nelle catene globali di approvvigionamento, dominate dalla Cina, soprattutto nei settori ad alta tecnologia come semiconduttori, terre rare e tecnologie verdi. L'approccio frammentato dell'UE in materia di sicurezza economica, come dimostrato dalle divergenze nazionali sulle relazioni commerciali con Pechino, indebolisce ulteriormente la sua autonomia strategica. Sul versante tecnologico, sebbene l'Unione europea abbia compiuto passi avanti verso la costruzione della propria sovranità – con iniziative come il Digital Compass e il Green Deal europeo – le divisioni interne, che sembrano destinate ad acuirsi, pongono l'Europa di fronte a una continua tensione tra integrazione economica e indipendenza politica. Si tratta di problemi e dinamiche nuove nelle forme ma ataviche nella sostanza, che si dipanano però in un contesto globale diverso, più frammentato, più instabile, in ultimo più pericoloso.

Il pessimismo di questa analisi è temperato dalla consapevolezza dei limiti della strategia trumpiana – la volontà di giocare gli alleati europei gli uni contro gli altri, ad esempio, si scontra con la realtà di un blocco commerciale unico e indivisibile – e dallo spazio che si apre per l'UE su terreni cruciali, su tutti quello della lotta al cambiamento climatico dove l'Europa potrebbe – e dovrebbe – mostrare la capacità di porsi come leader globale. Può essere utile ricordare che il futuro dell'UE, e della Comunità atlantica, è nelle mani di Washington tanto quanto in quelle di Bruxelles ma senza un egemone continentale, in grado di ricompattare l'Unione e mobilitarne il potenziale, si fatica a immaginare una via d'uscita dal declino. Lasciare a Elon Musk l'ambizione di “rifare grande l'Europa” sarebbe scegliere il suicidio, o il “vassallaggio felice”, come ha mirabilmente ammonito il presidente Mattarella<sup>3</sup>.

## Note

1 Discorso di J.D. Vance, Conferenza sulla sicurezza in Europa, Monaco, 14 febbraio 2025, [https://www.realclearpolitics.com/video/2025/02/14/full\\_speech\\_vice\\_president\\_jd\\_vance\\_addresses\\_munich\\_security\\_conference.html](https://www.realclearpolitics.com/video/2025/02/14/full_speech_vice_president_jd_vance_addresses_munich_security_conference.html).

2 *Ibidem*.

3 Discorso del presidente della Repubblica Italiana, Sergio Mattarella, all'Università Aix-Marseille, 05/02/2025, <https://www.quirinale.it/elementi/127322>.

## Sitografia (ultima consultazione: 18 febbraio 2025)

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com).

[www.financialtimes.com](http://www.financialtimes.com).

[www.ispionline.it](http://www.ispionline.it).

[www.politico.eu](http://www.politico.eu).

[www.foreignpolicy.com](http://www.foreignpolicy.com).

[www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr).

Council on Foreign Relations: <https://www.cfr.org/>.

Carnegie Endowment for International Peace: <https://carnegieendowment.org/?lang=en>.

Peterson Institute for International Economics: <https://www.piie.com/>.



## LO STATO SECONDO TRUMP

### *The State according to Trump*

Cristina Bon

DOI: 10.36158/sef6061h

#### Abstract

Il breve commento intende riflettere sulla visione dello Stato di Donald Trump, espressa nel periodo compreso fra le elezioni del 5 novembre 2024 e l'insediamento del 20 gennaio 2025. Il tema viene affrontato guardando a due dimensioni dell'azione politica strettamente correlate: quella simbolico-rappresentativa, legata alla costruzione dell'immagine del leader carismatico, e quella istituzionale, che riguarda da un lato il ruolo della burocrazia e le riforme amministrative e, dall'altro, le competenze del governo federale. L'analisi di questi due ambiti porta a ipotizzare che, nell'ottica di Trump, la riforma del sistema amministrativo federale sia legata a due principali obiettivi: da un lato il riconoscimento della predominanza presidenziale sugli apparati dello Stato deputati alla mediazione e regolazione di interessi organizzati; dall'altro, la volontà di ridefinire lo spazio di competenza del governo federale e i suoi rapporti con gli stati membri.

*The brief commentary aims to reflect on Donald Trump's vision of the state, as expressed between the elections of November 5, 2024, and the inauguration on January 20, 2025. The theme is addressed by looking at two closely related dimensions of political action: the symbolic-representative one, tied to the construction of the charismatic leader's image, and the institutional one, which concerns, on the one hand, the role of bureaucracy and administrative reforms and, on the other, the competences of the federal government. The analysis of these two areas leads to the hypothesis that, from Trump's perspective, the reform of the federal administrative system is linked to two main objectives: on the one hand, the recognition of presidential predominance over state apparatuses responsible for mediating and regulating organized interests; and on the other, the desire to redefine the scope of the federal government's competences and its relations with the member states.*

**Keywords:** Stati Uniti, presidente, Donald Trump.

*United States, president, Donald Trump.*

**Cristina Bon** è professoressa associata di storia delle istituzioni politiche presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Insegna history of political institutions e storia delle istituzioni pubbliche comparate nel campus di Milano e storia delle istituzioni politiche in quello di Brescia. Collabora con l'ISPI e ha svolto attività di ricerca alla Georgetown University di Washington DC, alla National University of Ireland Galway, alla Virginia Tech University di Blacksburg (VA). Tra le sue pubblicazioni: *Alla Ricerca di Una più Perfetta Unione. Convenzioni e Costituzioni negli Stati Uniti della Prima metà dell'800* (FrancoAngeli, 2012); C. Bon, G. Pastori (cur.), *La Politica Estera Americana nel Mondo Multipolare* (Biblion, 2024).

*Cristina Bon is associate professor of history of political institutions at Catholic University of the Sacred Heart in Milan. She teaches history of political institutions and comparative history of public institutions at the Milan campus and history of political institutions at the Brescia campus. She collaborates with ISPI and has carried out research at Georgetown University in Washington DC, at the National*

University of Ireland Galway, at Virginia Tech University in Blacksburg (VA). Her publications include: *In Search of a More Perfect Union. Conventions and Constitutions in the United States of the First Half of the 19<sup>th</sup> Century* (FrancoAngeli, 2012); C. Bon, G. Pastori (ed.), *American Foreign Policy in the Multipolar World* (Biblion, 2024).

L'insediamento di Donald Trump, celebrato nella Rotonda del Capitol il 20 gennaio 2025, sembra aver risvegliato uno dei peggiori incubi dei costituenti di Philadelphia: la trasformazione di una Presidenza repubblicana in una monarchia elettiva. Per i padri fondatori della repubblica federale, una tale forma di governo sarebbe stata ben peggiore della monarchia costituzionale ereditaria, perché fondata sulla legittimazione popolare e quindi molto meno condizionata dal parlamento. In poche parole, una Presidenza elettiva sarebbe stata equivalente ad un embrione di monarchia: «the foetus of monarchy» (Farrand 66). Lo spettro della monarchia è tornato più volte nel corso della storia americana. Dal pugnace Andrew Jackson, definito e rappresentato spesso “King Andrew I”, al comandante in capo della Guerra civile Abraham Lincoln, fino al grande riformatore Franklin Delano Roosevelt (l'unico ad aver servito per quattro mandati consecutivi) o alla presidenza “imperiale” di Richard Nixon. Secondo gli osservatori d'oltre oceano, però, questa rievocazione della metafora monarchica si distinguerebbe dalle precedenti per il compiacimento mostrato dal quarantasettesimo presidente nel vedersi riconoscere dai media l'attributo della regalità – a differenza dei predecessori, che invece hanno sempre considerato tale appellativo una sorta di insulto. Anzi, a ben guardare, sembrerebbe proprio che Donald Trump abbia consapevolmente lavorato negli ultimi mesi per costruire questa immagine (Baker 2024). Il culmine di questa autorappresentazione è stato raggiunto proprio il giorno dell'inaugurazione che, sul piano simbolico-rappresentativo, ha dato anche qualche elemento in più per capire quale sia la visione dello Stato secondo *The Donald*. Da questo punto di vista, due sembrano i messaggi più evidenti che emergono dalla rappresentazione del 20 gennaio scorso: da un lato, il riconoscimento della predominanza del presidente come principale agente di mediazione e regolazione degli interessi organizzati rispetto agli altri apparati dello Stato; in secondo luogo, la ridefinizione del ruolo e delle funzioni dello Stato federale, soprattutto con riferimento alle relazioni verticali fra governo centrale e stati membri.

Il 20 gennaio Trump ha fatto entrare nel cuore pulsante del sistema istituzionale americano i principali magnati delle Big Tech e del mondo della finanza, riuniti per rendergli omaggio e nel suo messaggio inaugurale ha fatto riferimento alla rinascita dell'industria pesante e manifatturiera supportata dai combustibili fossili, nonché alle nuove frontiere tecnologiche che gli Stati Uniti si apprestano a conquistare. Non è certo un segreto che istituzioni pubbliche ed istituzioni private, politica e capitali, siano costantemente in comunicazione tra loro e la storia degli Stati Uniti è costellata da momenti di visibile ingerenza del capitale industriale e finanziario nei processi decisionali (basti richiamare la collusione fra politica e big business dei *roaring Twenties*, che finì per trascinare il Paese nella crisi finanziaria del '29). Eppure, a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, l'ascesa dei grandi Trust, che consegnò l'industria nelle mani della finanza, corse parallela alla costruzione di uno Stato amministrativo che potesse farsi mediatore e regolatore degli interessi organizzati (cfr. Matteucci 1984). E l'idea dello Stato mediatore e regolatore gli Stati Uniti non l'hanno più abbandonata da allora: anzi, l'hanno continuamente implementata nel corso del Novecento, attraverso il New Deal di Franklin Delano Roosevelt e la Great Society di Lyndon Johnson. Anche il grande progetto di revisione della spesa e aziendalizzazione della pubblica amministrazione di Ronald Reagan non scalfì tale concezione dello Stato. Intendiamoci: questo ruolo di mediazione, guardato attraverso la lente del gigantismo amministrativo che ne è conseguito, ha anche prodotto notevoli ritardi ed inefficienze nell'attuazione delle politiche pubbliche, nonché aperto questioni di legittimità costituzionale, dovute alla espansione del *rulemaking* delle agenzie (cfr. Potter 2019). Se da un lato la rete burocratica federale ha contribuito a gestire e assorbire il lobbismo politico, nel preservare la propria autorità di regolamentazione ha anche finito per sviluppare una propria resistenza interna alle pressioni congiunte di Congresso, presidente e Corti. Quest'ultima tendenza degli apparati burocratici federali è stata spesso criticata, così come i lunghi iter procedurali, spesso inter-agenziali, che presiedono a qualsiasi opera di modernizzazione infrastrutturale finanziata dal Congresso. Ed è esattamente a questa insofferenza generalizzata e molto trasversale nei confronti delle contraddizioni e delle inefficienze di una «Giant Industrial Age Machine» (Howard 2024) che si riaggancia parte del piano di riforma di Trump.

Tuttavia, proprio il discorso inaugurale del secondo mandato e i caratteri specifici del rituale che si è consumato all'interno del Capitol sembrano suggerire che, nell'era che ha fatto della disintermediazione la propria cifra distintiva, anche lo Stato, come sistema sinergico di apparati finalizzati alla mediazione di interessi organizzati, debba ora diventare più semplicemente un'arena controllata dal presidente, unico vero *broker*, capace, finora, di tenere insieme l'ampio ventaglio di istanze sociali della sua eterogenea coalizione – che unisce alta finanza, industria pesante e Big Tech, working class urbana e provincia rurale<sup>1</sup>. Pertanto, ciò a cui stiamo già assistendo è una forma di governo basato sulla predominanza e la centralità della Presidenza rispetto altri apparati istituzionali. In questo senso, il secondo mandato di Trump sembra portare a compimento un processo storico-istituzionale di lungo periodo, consistente nell'affermazione dell'esecutivo sull'equilibrio dei poteri, la cui accelerazione era già stata prevista da Bruce Ackerman quindici anni fa (Ackerman 2010, 21-22). La vicenda di Trump è la rappresentazione plastica di tale evoluzione. L'outsider anti-establishment affacciato alla scena politica dieci anni fa, è diventato con il tempo un nuovo «federatore di élite» (Campati 2024) e, forte di questo supporto, si sente capace di rifondare lo Stato americano sulla base di prassi e codici differenti rispetto a quelli propri dei ceti dirigenti che lo hanno preceduto. Quello che il quarantasettesimo presidente degli Stati Uniti sta cercando di attuare è quindi un ambizioso progetto di ristrutturazione dello Stato, che non è detto abbia successo.

Sul piano istituzionale-organizzativo, alla luce dei programmi, degli annunci e delle nomine effettuate a partire dai primi giorni del suo secondo mandato presidenziale, il progetto trumpiano di riforma dello Stato sembra avere tre principali obiettivi: ridimensionare la burocrazia, ricondurre l'amministrazione federale sotto un più diretto controllo presidenziale e rinforzare il sistema di sicurezza nazionale sia sul piano interno che internazionale (progetto che coinvolge anche le politiche commerciali).

La riforma della burocrazia e degli apparati amministrativi è stata affidata, come è noto, al cosiddetto Doge (Department of Government Efficiency), una commissione di studio, che a livello di principio non si discosta molto dal *Brownlow Committee* istituito nel 1937 da Franklin Delano Roosevelt, il cui duplice scopo principale doveva essere quello di ridimensionare la burocrazia e di riportare l'amministrazione federale, definita come «headless “fourth branch”» (Brownlow Report 1937, 32) sotto il controllo del presidente (una questione che venne risolta, negli anni Ottanta, anche sotto la presidenza Reagan). Nella visione di Trump, gli obiettivi primari del Doge, presieduto dagli imprenditori Elon Musk e Vivek Ramaswamy, sono quelli di smantellare la burocrazia governativa, ridurre le regolamentazioni, tagliare le spese inutili e ristrutturare le agenzie federali. Nei mesi scorsi Musk ha ventilato la possibilità di ridurre drasticamente il numero di agenzie, passando dalle più di 400 odierne a 99, e tutto questo cambiamento dovrebbe avvenire entro il 4 luglio 2026, data simbolica perché corrisponde ai 250 anni dalla Dichiarazione d'indipendenza del 1776 (Shear, Lipton 2024). Già durante la campagna elettorale Elon Musk aveva detto di poter indicare almeno 2.000 miliardi di dollari di tagli dal budget del governo federale, che è di 6.750 miliardi (Shear, Lipton 2024). A questo si aggiunga che, per raggiungere gli obiettivi che verranno definiti dalla Commissione, Trump avrà assolutamente bisogno del supporto incondizionato del Congresso a cui, in caso di ristrutturazioni sostanziali, potrebbe chiedere di ripristinare la *Reorganization Authority* presidenziale. Si tratta di una delega di autorità conferita, sotto precise condizioni, dal Congresso al presidente al fine di intervenire direttamente sugli apparati federali, accorpando e spostando uffici, ma anche, potenzialmente, istituendo o sopprimendo agenzie (cfr. Bon, Di Gregorio 2022, 279-284). Questa autorità è stata introdotta e costantemente rinnovata dal Congresso fra il 1932 e il 1984; da allora, nessun presidente è mai più riuscito ad ottenerla. La prima sfida di Trump, data la finestra temporale che lo separa dalle prossime elezioni di mid-term, renderebbe a mio parere prioritaria la richiesta di *Reorganization Authority* al Congresso.

Come già osservato a proposito della duplice lettura della rappresentazione simbolica, anche in questo caso è possibile leggere la prospettata riforma della pubblica amministrazione in due modi diversi. Trump non vuole solo uno Stato che «lavori meglio e costi meno», come già proclamava la *National Performance Review*, presentata dal vicepresidente Al Gore a Bill Clinton nel 1993 (Gore 1993); sembra invece puntare a ridefinire le priorità del carico domestico del governo federale, riducendone gli ambiti di intervento, soprattutto nel campo dell'istruzione, dei diritti civili, della salute, dell'ambiente e concentrando invece l'azione federale nei settori della produzione energetica, dello sviluppo economico (ma sempre con un occhio alla riduzione della burocrazia e alla deregolamentazione) e, cosa più importante, della sicurezza nazionale.

Sul primo versante, quello del ridimensionamento delle competenze dello Stato, nonché della deregolamentazione, la Presidenza Trump si propone chiaramente di smantellare un processo di espansione di intervento dello Stato federale iniziato negli anni Trenta e proseguito, senza sostanziali discontinuità, fino ad oggi (Mariotto 2024, 110). Nel mirino sembra esserci, in particolare, proprio il *Social Security System* (la previdenza sociale), un programma già peraltro in deficit finanziario da anni, sul quale potrebbero impattare gli ulteriori tagli fiscali promessi da Trump: «Trump ha proposto di tagliare varie tasse che aiutano a finanziare il programma, inclusa la fine delle tasse sugli straordinari e sulle mance» (Bernard 2024, trad. it. a cura dell'autrice). D'altra parte, però, progetti già presenti nella piattaforma repubblicana dello scorso luglio e ribaditi anche nel discorso inaugurale, come il potenziamento della difesa, i nuovi programmi di esplorazione spaziale e il dispiegamento di forze militari per la gestione dell'immigrazione illegale, puntano direttamente alla volontà di circoscrivere gli ambiti di intervento dello Stato federale alle originarie funzioni fondamentali di salvaguardia della sicurezza interna ed esterna, di regolamentazione del commercio e di negoziazione diplomatica. Da un punto di vista costituzionale, ciò significa tornare ad una interpretazione più letterale delle competenze attribuite dalla Carta di Philadelphia al livello federale. Tuttavia, un'azione di questo tipo prospetta anche un altro scenario: quello di una ridefinizione dei rapporti federali, cioè della relazione verticale fra governo centrale e governi degli Stati. Durante la campagna elettorale e il periodo di transizione, Trump ha fatto capire che le politiche pubbliche in materia di istruzione o le decisioni su questioni sensibili come il diritto all'aborto, dovrebbero rimanere appannaggio esclusivo degli Stati. Ma sulle materie di chiara competenza nazionale, invece, il 47° presidente intende imporre una linea dura agli Stati, molti dei quali hanno preparato e avviato ricorsi contro le misure federali che impattino sulla sovranità statale, al fine di garantire la tutela dell'ambiente, la protezione diritti civili e la tutela delle famiglie immigrate presenti sul loro territorio, da eccessive ingerenze federali. Sugli obiettivi cruciali del programma trumpiano, si preannuncia quindi un quadriennio ad alta conflittualità politica sul piano delle relazioni verticali, dall'esito ancora aperto.

## Note

1 All'inizio del discorso Donald Trump si è presentato come una sorta di pacificatore, capace di unire l'intera nazione dietro un'agenda che ha ottenuto il supporto di ogni componente della società: «young and old, men and women, African Americans, Hispanic Americans, Asian Americans, urban, suburban, rural. And very importantly, we had a powerful win in all seven swing states and the popular vote, we won by millions of people». *The Inaugural Address*, 20/1/2025, <https://www.whitehouse.gov/remarks/2025/01/the-inaugural-address/>.

## Riferimenti bibliografici

### Ackerman B.

2012 *Tutti i poteri del Presidente. Declino e caduta della Repubblica Americana*, Bologna, il Mulino (ed. or. 2010, *The Decline and Fall of American Republic*, London, Belknap Press of Harvard University).

### Baker P.

2025 'The Return of the King': Trump Embraces Trappings of the Throne, in «New York Times», 22/1/2025, <https://www.nytimes.com/2025/01/22/us/politics/trump-president-king.html>, ultima consultazione: 22 gennaio 2025.

### Bernard T.S.

2024 *What Will Happen to Social Security After Trump Takes Office?*, in «New York Times», 14/11/2024.

### Bon C., Di Gregorio L.

2022 *Il controverso rapporto fra Presidente e Presidenza: Ronald Reagan e la gestione delle politiche ambientali*, in «Giornale di Storia Costituzionale», vol. 44, n. 2.

### Brownlow L.

1937 *President's Committee on Administrative Management*, Report, Washington, United States Government Printing Office.

**Campati A.**

2024 *Trump e le élite: un nuovo capitolo (tutto da scrivere)*, in «Polidemos», <https://centridiricerca.unicatt.it/polidemos-notizie-trump-e-le-elite-un-nuovo-capitolo-tutto-da-scrivere>, ultima consultazione: 1° febbraio 2025.

**Farrand M. (cur.)**

1911 *The Records of the Federal Convention of 1787*, New Haven, Yale University Press, vol I.

**Gore A.A.**

1993 *From Red Tape to Results. Creating a Government that Works Better & Costs Less. Report of the National Performance Review*, Washington, Government Printing Office.

**Howard P.K.**

2025 *Elon and Vivek Can Make Government Work Again; Trump's Department of Government Efficiency has a Chance to Bring Accountability to Federal Regulation*, in «The Wall Street Journal», 13/11/2024, <https://www.proquest.com/blogs-podcasts-websites/elon-vivek-can-make-government-work-again-trumps/docview/3128042764/se-2?accountid=9941>, ultima consultazione: 1° febbraio 2025.

**Mariotto G.**

2024 *Sostituire lo Stato profondo*, in «Limes», n. 12.

**Matteucci N.**

1984 Stato, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/stato\\_\(Enciclopedia-del-Novecento\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stato_(Enciclopedia-del-Novecento)/); ultima consultazione: 1° febbraio 2025.

**Potter R.A.**

2019 *Bending the Rules. Procedural Politicking in the Bureaucracy*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

**Shear M.D., Lipton E.**

2024 *Trump Taps Elon Musk and Vivek Ramaswamy to Slash Government*, in «New York Times», 12/11/2024, <https://www.nytimes.com/2024/11/12/us/politics/elon-musk-vivek-ramaswamy-trump.html>, ultima consultazione: 1° febbraio 2025.

**Trump D.**

2025 *The Inaugural Address*, 20/1/2025 <https://www.whitehouse.gov/remarks/2025/01/the-inaugural-address/>, ultima consultazione: 27 gennaio 2025.



## CLEVELAND, MONROE E TRUMP: CORTOCIRCUITO A STELLE E STRISCE

### *Cleveland, Monroe, and Trump: A Stars & Stripes Short-Circuit*

Luca Castagna

DOI: 10.36158/sef6061i

#### Abstract

L'analisi proposta prende in esame soprattutto il discorso inaugurale di Donald Trump nel gennaio 2025 e i suoi effetti sia in chiave domestica, sia in prospettiva internazionale. Soprattutto, il contributo si focalizza sul parallelismo tra le due presidenze trumpiane e quelle di Cleveland a fine Ottocento, ma anche sull'uso, da parte del tycoon newyorkese, delle categorie proprie della tradizione politica monroviana.

*This analysis examines the inaugural speech given by President Donald J. Trump in January, 2025 and its effects both internally and on a global scale. Moreover, the following pages will focus on the comparison between the two Trump presidencies and those ones of Grover Cleveland, at the end of 19<sup>th</sup> century. Nonetheless, in this commentary I will also try to deal with the use (and abuse) of monroeian political tradition by Trump.*

**Keywords:** Stati Uniti, Trump, monrovismo, età dorata, presidenza.

*United States, Trump, monroeism, gilded age, presidency.*

**Luca Castagna** è professore associato di storia contemporanea all'Università di Salerno. Oltre a dirigere la collana di studi storici "MondoSud" (*Le Penseur*), è membro dell'advisory board della Research Initiative on Global Italian Religious Network (GLIRN) presso la New York University, dell'editorial board di «Global Environment. A Journal of Transdisciplinary History», del direttivo della «Rassegna Storica Salernitana» e, con funzioni di coordinamento, del comitato editoriale di «Storia e Futuro». È, tra l'altro, autore del volume *L'America nel mondo. Duecento anni di Dottrina Monroe* (Morcelliana-Scholé, 2024) ed ha di recente curato la sezione monografica *Caporalato, Mezzogiorno, Italia*, in «Italia Contemporanea», n. 306/2024.

*Luca Castagna is associate professor of contemporary history at the University of Salerno. He is the editor for the "MondoSud" historical studies series (at Le Penseur) and is board member of the «Rassegna Storica Salernitana». He is author of L'America nel mondo. Duecento anni di Dottrina Monroe (Morcelliana-Scholé, 2024) and has co-edited (with A. Conte and G. Macrì), La guerra "giusta" e la pace da costruire. Snodi dell'età contemporanea (Rubbettino, 2025).*

La cerimonia di insediamento presidenziale negli Stati Uniti è una "cosa" molto seria. E lo è per ragioni che vanno ben al di là dell'aspetto formale e protocollare (Chester 1980; Campbell, Jamieson 1985). Si tratta – o dovrebbe trattarsi – del *Big Day* della democrazia americana (Bendat 2012). Attraverso il discorso inaugura-

le pronunciato durante questa cerimonia, il presidente fa, infatti, molto di più che insediarsi alla guida del Paese. Gli *Inaugurals* definiscono le frequenze lungo le quali la nuova amministrazione si muoverà. Ciascuno di essi, storicamente, è stato più o meno volontariamente pensato per ispirare patriottismo e, al netto delle contingenze e delle priorità politiche, ha ribadito la centralità del framework costituzionale elaborato dai Padri fondatori (LaFontaine 1976). In essi, soprattutto, ha trovato, più o meno coerentemente, spazio la duplice istanza dell'unità nazionale e dello sforzo affinché la nazione eletta si adoperasse per rendere il mondo un posto migliore (Otey 2009). In sostanza si può dire, quindi, che i discorsi inaugurali dei presidenti americani abbiano funzionato come strumento per la costruzione dell'identità collettiva statunitense. Ed è proprio per questo motivo che essi possono essere utilizzati anche come misuratore dello stato di salute della democrazia americana. Mentre la loro rituale ripetitività consente di adoperarli per provare ad inquadrare una presidenza nel solco della storia nazionale.

È chiaro, quindi, che il 20 gennaio 2025 non sia stato un *gran giorno* per la democrazia americana. E non lo è stato per un quantitativo enorme di ragioni. Da un'analisi inevitabilmente parziale di esse si possono trarre due considerazioni a mio avviso interessanti, ancorché forse banali: la prima è che questo secondo mandato trumpiano non ha (già) e molto difficilmente avrà nulla a che vedere col primo, sia rispetto alla capacità del presidente e del suo entourage di normalizzare il ricorso ad un vocabolario e ad una gestualità di inusitata ferocia ideologica (basti pensare alla performance di Elon Musk, con braccio teso di hitleriana memoria annesso, a margine dell'*Inauguration Day*), sia perché, a differenza del 2016-2017, ormai ci sono pochi dubbi sulla sparizione dell'identità partitica dei repubblicani e del loro pressoché totale appiattimento sul populismo trumpiano. Fenomeno, questo, che è riduttivo ricondurre alla sola crisi della forma-partito americana o al fatto che il GOP sia stato di fatto "catturato" dalle forme più estreme di conservatorismo (Richardson 2014, 273-306); la seconda riguarda, invece, l'approccio di politica estera del presidente tycoon, il cui rapsodico ricorso a categorie e strumenti dell'arsenale di *testi sacri* della tradizione nazionale, soprattutto nelle ultime settimane, è rivelatore di un dilagante diletterantismo, che ormai da molti anni sta affliggendo anche la politica americana e che dice molto della difficoltà dell'America di comprendere e comunicare all'esterno quale sia il proprio posto nel mondo.

Le perplessità – ma sarebbe più corretto forse parlare di timori – circa la seconda presidenza di Donald Trump riguardano, quindi, anzitutto il rapporto con la storia degli Stati Uniti e, nello specifico, la sua fin troppo palese intenzione, condensata retoricamente proprio nel discorso inaugurale, di estraniarsi da quella continuità di fondo e da quella visione che, al contrario, hanno permesso all'America di diventare una potenza mondiale e di diffondere uno stile di vita in una parte molto consistente del pianeta (Beasley 2004). Proprio il passato è stato chiamato in causa diverse volte negli ultimi tempi, probabilmente per il "bisogno" di trovare un gancio, un qualche elemento in grado di far sembrare che, tutto sommato, l'America stesse ancora viaggiando lungo un binario riconoscibile.

Com'era prevedibile, in quest'ottica si è detto molto a proposito del secondo mandato non consecutivo, ricordando l'unico precedente risalente alla fine dell'Ottocento, quando il democratico Grover Cleveland vinse le elezioni nel 1884 e poi nel 1892. La ricerca di analogie con un periodo così lontano, non solo cronologicamente, ha appassionato non pochi analisti all'indomani dell'esito elettorale dello scorso novembre (in particolare, Schulman 2024). Si tratta di un esercizio storicamente molto azzardato, che trova, semmai, una ancorché parziale ragion d'essere in relazione al discorso sulla leadership. Cleveland, infatti, è stato per molti versi un antesignano del leaderismo presidenziale di cui, ormai da quasi un decennio, Trump è espressione compiuta. Nel caso del presidente democratico, però, personalizzazione e scarsa considerazione del partito erano funzionali al superamento del regionalismo di cui soffriva lo stesso partito dell'asinello fin dal termine della Guerra civile, mentre nel caso del tycoon newyorkese la sparizione del GOP dalla narrazione presidenziale sembra piuttosto l'esito di una vera e propria deriva personalistica. Un secondo elemento, in questo tentativo di comparazione, riguarda il disprezzo, sia di Trump che di Cleveland, verso i politici di mestiere. Anche da questo punto di vista, però, il parallelismo non tiene e costituisce, semmai, un auspicio più che un dato di fatto. Nel senso che sul finire dell'Ottocento quest'approccio non raggiunse mai le estreme conseguenze evidentemente pensate da Cleveland, ma si consumò in una dialettica interna talmente aspra da indebolire i democratici, condannandoli

all'opposizione per altri sedici anni (Klinghard 2005, 749-753). La composizione della nuova amministrazione americana e, soprattutto, l'indecifrabile ascesa dei magnati Musk, Besos e Zuckerberg sono, invece, evidenze del fatto che il Trump-*bis* ha addirittura già liquidato lo scomodo intralcio dei rapporti con l'establishment repubblicano. Per cui, al più, resta da osservare se la somiglianza con Cleveland non si concretizzi in una *débâcle* per il Partito dell'elefante già dalle prossime consultazioni di *mid-term* (Voyles 2024). Il che sarebbe una felice conferma dell'esistenza e della forza vitale del magma vulcanico che scorre nelle arterie dell'America, per dirla con Moravia (2020, 21).

Molto più che nel doppio mandato non consecutivo o che nella fisionomia del rapporto con la macchina partitica, trovo quindi che il senso della lezione di fine Ottocento – la sua valenza odierna, per meglio dire – possa risiedere nel significato che la teoria schlesingeriana dei cicli ha attribuito a quel frangente della storia americana. Le due presidenze Cleveland hanno infatti occupato una parte significativa del trentennio che Schelsinger ha definito come il “regime conservatore”, sottolineandone il distintivo tratto reazionario (1991, 43-55). Meglio nota, grazie alla felice intuizione di Mark Twain e Charles Dudley Warner, come l'età dorata, quella temperie è stata largamente segnata dalla dilagante, trasversale, pochezza politica, morale e intellettuale di un sistema stagnante e che era parso smarrire la propria ragion d'essere, salvo poi riscoprirlo nel binomio imperialismo-progressismo nel quindicennio seguente (Testi 2008, 48-53). Per (azzardata) analogia, mi pare quindi che la regressione trumpiana sia da inquadrarsi nella sua specificità, entrando nel merito di un programma di governo nel quale il dilagare delle istanze suprematiste fa il paio con il preoccupante smarrimento della proverbiale temperanza istituzionale americana (Levitsky, Ziblatt 2019, 98-104), ma che, al contempo, essa necessiti di una più ampia contestualizzazione all'interno di un ciclo evolutivo complessivamente segnato da una crisi d'identità statunitense cominciata all'indomani del crollo sovietico e aggravatasi, come detto, dopo l'11 settembre 2001 (Bonanate 2011).

Tra i tanti aspetti inquietanti della seconda presidenza Trump, rileva sottolineare un ulteriore elemento: la disinvoltura, la leggerezza e l'approssimazione con cui il tycoon si sia molto recentemente servito della dottrina Monroe, uno strumento decisivo per l'affermazione statunitense nelle dinamiche internazionali da duecento anni a questa parte (Mariano 2013; Castagna 2024), per mascherare una non meglio identificata strategia anti-cinese o, comunque, per esercitare forme parimenti dubbie di pressione sull'Unione europea, riuscendo nel difficilissimo risultato di minare le già claudicanti fondamenta di “Atlantica”, per dirla con Alessandra Bitumi (2023, 257-265), tra l'altro destabilizzata anche dalla “strategia degli inviti” all'*Inauguration Day*, e di irrigidire Pechino rispetto alla questione del controllo dello stretto di Panama.

Che il monrovismo sarebbe stato oggetto della radicalizzazione portata avanti dal composito fronte trumpiano era chiaro fin dal dicembre 2023, quando, a ridosso del bicentenario del discorso di James Monroe, un folto gruppo di deputati del GOP, capeggiati da Maria Elvira Salazar della Florida, aveva presentato una proposta di risoluzione, la n. 905, che di fatto dava seguito alle dichiarazioni del governatore Ron DeSantis sulla necessità di «una dottrina Monroe per il XXI secolo» e per riaffermare, nello spirito dei principi del 1823, la ferma condanna verso qualsiasi tentativo da parte di potenze non-americane di estendere la propria influenza nel continente (Mirski 2023). In effetti, la questione dell'espansione cinese (ma anche russa) nel subcontinente latino-americano era ben nota a Washington (Shuya 2019) e la strumentalizzazione del monrovismo da parte repubblicana aleggiava da anni, specialmente dopo il maldestro funerale della dottrina celebrato dal vicepresidente democratico John Kerry, nel 2013 (Castagna 2024, 273). A ben vedere, inoltre, quello delle ultime settimane non è un caso isolato di esasperazione in senso ultranazionalistico del crisma monroviano. I repubblicani ci provano con una certa regolarità dai tempi della crisi missilistica cubana, quando avevano dato forma ad un comitato anti-kennediano che coagulava intorno alla bandiera della dottrina Monroe personaggi e stilemi destinati nel volgere di qualche anno a sostanziare il movimento neoconservatore (Del Pero 2006; Castagna 2024, 249-257). Ciononostante, ha fatto senz'altro “specie” la brusca riproposizione dei temi monroviani da parte di Trump. A questo proposito, il «New York Post» ha parlato della nascita di una “Donroe Doctrine”, proprio a voler evidenziare l'intenzione del tycoon di rivitalizzare l'efficacia del monrovismo (8 gennaio 2025, 4-5). Riprese anche in Italia («Corriere della Sera», 13 gennaio 2025), nessuna delle uscite trumpiane costituisce una

novità. Nemmeno rispetto al Canada e alla Groenlandia, che hanno suscitato con molta probabilità il clamore maggiore nell'opinione pubblica internazionale (e senz'altro in quella danese).

L'imprescindibilità canadese nella logica della sicurezza emisferica americana può considerarsi infatti un *topos* monroviano. Gli Stati Uniti ritengono da sempre che i *benefici* della dottrina Monroe valgano anche per il Canada, sebbene questo non sia mai stato parte dell'Unione. La prassi compromissoria con la quale era stato definito il confine nordoccidentale del Paese ad inizio Ottocento, del resto, aveva certamente pesato sulla nascita di quel tipo di percezione, almeno quanto il fatto che sui canadesi non fossero mai gravati i pregiudizi razziali che invece esistevano rispetto all'America Latina fin dal periodo coloniale britannico in Nordamerica. Durante il Primo conflitto mondiale tutto questo era ritornato prepotentemente alla ribalta dopo che l'ambasciatore tedesco a Washington e il console delle colonie del Reich avevano sostenuto che gli Stati Uniti non avrebbero dovuto protestare nel caso di attacco contro i canadesi, vista la partecipazione di questi ultimi al fronte anti-germanico in Europa (Bryne 2020, 115). Nell'agosto 1938, in Ontario, Franklin Delano Roosevelt in riferimento alle crescenti paure canadesi per l'escalation nazista in Europa, aveva definito il Canada parte della sorellanza dell'Impero britannico, fornendo rassicurazioni circa il fatto che gli Stati Uniti non sarebbero rimasti inermi nel caso in cui quel dominio canadese fosse stato minacciato da un'altra potenza (Black 2003, 460) e istituendo, nell'agosto 1940, un consiglio congiunto di difesa del Canada, basato sull'idea che esso rientrasse, *de facto*, nel perimetro monroviano (Perkins 1942, 256). Sempre in quel frangente, anche la Groenlandia era finita nel discorso sull'estensione della sfera d'influenza di competenza americana. E le ragioni erano sostanzialmente le stesse, ovvero la necessità di compattare l'Occidente atlantico contro la minaccia nazista. Sicché, nel '41, il raggio monroviano fu ulteriormente ampliato al possedimento danese, riproponendo, invero, quanto avevano già rivendicato nel 1916 dall'ammiraglio Robert Peary e in quegli ultimi mesi dall'esploratore Vilhjamur Stefansson in un celebre articolo pubblicato su «Foreign Affairs» (1941, 343-346).

Sebbene non sia questa la sede per entrare nel dettaglio di tali vicende, è significativo sottolineare come proprio relativamente alla Groenlandia siano evidenti le differenze con quanto sta accadendo nelle ultime settimane e come, ancora una volta, la superficiale riconducibilità dell'agenda trumpiana a tradizioni più o meno radicate nella storia americana non costituisca di per sé alcuna garanzia. Anzi, nel caso del monrovismo, siamo di fronte ad un vero e proprio tradimento dell'identità nazionale e, viepiù, del significato che gli Stati Uniti, specialmente in determinati momenti, hanno conferito al consolidamento del proprio posto nel mondo. Nel '41 Danimarca e Stati Uniti firmarono un accordo, che poneva sostanzialmente la Groenlandia sotto l'ombrello protettivo statunitense per sottrarla alle mire naziste. Il che voleva dire – anche rispetto all'*affair* canadese – che l'intenzione degli americani era quella di unire, di compattare quella parte dello scacchiere internazionale ritenuta indispensabile per la tenuta del fronte antihitleriano, ma a proposito della quale si ratificava una comunanza ideologica, culturale, oltre che un mero calcolo di interesse politico-economico. Niente a che vedere con l'arroganza e l'intempestività delle esternazioni trumpiane sul quadrante artico e sulla Groenlandia, che ha finito per irretire Copenaghen gettando ulteriore veleno sui rapporti tra Washington e il Vecchio Continente. E, soprattutto, niente a che vedere con una gestione a dir poco controproducente delle relazioni col Canada, fatto prima oggetto di dilleggio e poi bersagliato con un semi-embargo commerciale.

In sintesi, Trump non è il primo politico statunitense ad avere difficoltà nel maneggiare uno strumento solo apparentemente semplice, ma in realtà delicatissimo e sofisticato, come la dottrina Monroe. Il tycoon detiene, con molta probabilità, però, un primato anche in questi termini: nessuno, in precedenza, era riuscito in pochi giorni a ridicolizzare i pilastri fondativi di una tradizione (di una dottrina, appunto) che per oltre due secoli ha rappresentato la via americana alla politica di potenza. Ecco perché la dottrina "Donroe" – ammesso che quest'espressione significhi qualcosa – è cartina di tornasole della natura essenzialmente antiamericana dell'attuale presidenza Trump. E lo è perché il Trump-*bis* gira le spalle alla storia del Paese, da qualsiasi angolazione e prospettiva politica, ideologica o partitica la si voglia guardare. Perché gira le spalle al pragmatismo e alla cautela di John Adams e di James Monroe (gli artefici della dottrina del 1823), ma anche all'afflato globalista e civilizzatore con cui, seppur in modo controverso, molti altri hanno operato per far sì che le cangianti esigenze della potenza americana non disconoscessero mai del tutto la matrice monroviana, da James Polk a Teddy

Roosevelt e Henry Cabot Lodge, da FDR a Dean Acheson, fino a Ronald Reagan e Henry Kissinger. Come moltissimi altri e come la vescova episcopale Mariann Budde, forse anche loro sarebbero stati percorsi da un senso di smarrimento dopo aver ascoltato il secondo discorso inaugurale di Donald J. Trump e dopo aver assistito alle ancor più recenti prese di posizione della presidenza americana rispetto, per esempio, al conflitto russo-ucraino. Il grosso rischio è che nel suo *Inaugural*, pur leggendo dal gobbo, il presidente abbia confuso gli aggettivi *golden* e *gilded*, a proposito del futuro prossimo. La *Pax Trumpiana*, che qualche osservatore ha molto recentemente esaltato come la fine della passività e il ritorno dello *spirito del 1897* (Gray 2025), sembra invero fondarsi sull'abbandono di quei valori che hanno a lungo rappresentato l'essenza di un modello eccezionale di democrazia imperiale (May 1961).

## Riferimenti bibliografici

### Beasley V.B.

2004 *You, the People. American National Identity in Presidential Rhetoric*, College Station, Texas A&M University Press.

### Bendat J.

2012 *Democracy's Big Day. The Inauguration of Our Presidents*, Bloomington, iUniverse.

### Bitumi A.

2023 *La Comunità atlantica. Europa e Stati Uniti in età contemporanea*, Carocci, Roma.

### Black C.

2003 *Franklin Delano Roosevelt. Champion of Freedom*, New York, Public Affairs.

### Bonanate L.

2011 *Undicisettembre. Dieci anni dopo*, Milano, Mondadori.

### Bryne A.

2020 *The Monroe Doctrine and United States National Security in the Early Twentieth Century*, New York, Palgrave.

### Campbell K.K., Jamieson K.H.

1985 *Inaugurating the Presidency*, in «Presidential Studies Quarterly», vol. 15, n. 2.

### Castagna L.

2024 *L'America nel mondo. Duecento anni di Dottrina Monroe*, Brescia, Morcelliana-Scholé.

### Chester E.W.

1980 *Beyond the Rhetoric. A New Look at Presidential Inaugural Addresses*, in «Presidential Studies Quarterly», vol. 10, n. 4.

### Del Pero M.

2006 *Henry Kissinger e l'ascesa dei neoconservatori*, Roma-Bari, Laterza.

### «Foreign Affairs»

2025 *The Trump Doctrine*, 18-24 gennaio.

### Klinghard D.P.

2005 *Grover Cleveland, William McKinley, and the Emergence of the President as Party Leader*, in «Presidential Studies Quarterly», vol. 35, n. 4.

### LaFontaine C.V.

1976 *God and Nation in Selected U.S. Presidential Inaugural Addresses, 1789-1945*, part. I, II, in «Journal of Church and State», vol. 18, n. 3.

### Levitsky S., Ziblatt D.

2019 *Come muoiono le democrazie*, Roma-Bari, Laterza (ed. or. 2018, *How Democracies Die*, New York, Penguin).

**Mariano M.**

2013 *L'America nell'Occidente. Storia della Dottrina Monroe (1823-1963)*, Roma, Carocci.

**May E.R.**

1961 *Imperial Democracy. The Emergence of America as a Great Power*, San Diego, Harcourt.

**Moravia A.**

2020 *L'America degli estremi*, A. Grandelis (cur.), Milano, Bompiani.

**Otey G.N. (cur.)**

2009 *First Presidential Messages*, Tulsa, Unfettered Pub.

**Perkins D.**

1942 *Bringing the Monroe Doctrine Up To Date*, in «Foreign Affairs», vol. 20, n. 2.

**Richardson H.C.**

2014 *To Make Men Free. A History of the Republican Party*, New York, Basic Books.

**Schlesinger A.M. jr.**

1991 *I cicli della storia americana*, Introduzione di F. Colombo, Pordenone, Studio Tesi (ed. or. 1986, *The Cycles of American History*, Houghton Mifflin, Boston).

**Shuya M.**

2019 *Russian Influence in Latin America: a Response to NATO*, in «Journal of Strategic Security», vol. 12, n. 2.

**Stefansson V.**

1941 *What Is The Western Hemisphere?*, in «Foreign Affairs», vol. 19, n. 2.

**Testi A.**

2008 *Il secolo degli Stati Uniti*, Bologna, il Mulino.

**Articoli consultati on-line****Gray A.B.**

2025 *Trump Will End U.S. Passivity in the Western Hemisphere*, in «Foreign Policy», 13 gennaio (<https://foreignpolicy.com/2025/01/13/trump-greenland-panama-canada-monroe-doctrine-geopolitics-western-hemisphere/>), ultima consultazione: 24 gennaio 2025.

**Mirski S.A.**

2023 *Ron DeSantis Is Right, It's Time for a New Monroe Doctrine*, in «The Washington Post», 21 luglio (<https://www.washingtonpost.com/made-by-history/2023/07/21/monroe-doctrine-desantis/>), ultima consultazione: 23 gennaio 2025.

**Schulman B.J.**

2024 *America's Close Elections Signal a New Gilded Age*, in «Time», 13 dicembre (<https://time.com/7199551/close-elections-gilded-age/>), ultima consultazione: 18 dicembre 2024.

**Rampini F.**

2025 *C'è una logica nella «follia» di Trump? Cos'è la «dottrina Donroe» (e quali conseguenze potrebbe avere)*, in «Corriere della Sera», 13 gennaio ([https://www.corriere.it/oriente-occidente-federico-rampini/25\\_gennaio\\_13/c-e-una-logica-nella-follia-di-trump-cos-e-la-dottrina-donroe-e-quali-conseguenze-potrebbe-avere-d91d8fef-48ce-431b-aobb-8aa3e2b7fxlk.shtml](https://www.corriere.it/oriente-occidente-federico-rampini/25_gennaio_13/c-e-una-logica-nella-follia-di-trump-cos-e-la-dottrina-donroe-e-quali-conseguenze-potrebbe-avere-d91d8fef-48ce-431b-aobb-8aa3e2b7fxlk.shtml)), ultima consultazione: 23 gennaio 2025.

**Voyle L.**

2024 *Grover Cleveland's Second Term Offers a Warning for Donald Trump and the GOP*, in «Time», 21 novembre 2024 (<https://time.com/7177312/grover-cleveland-donald-trump-warning/>), ultima consultazione: 18 dicembre 2024.

## «DRILL, BABY DRILL»: LA POLITICA AMBIENTALE E CLIMATICA DELLA SECONDA AMMINISTRAZIONE TRUMP

### «Drill, Baby Drill»: the Environmental and Climate Policy of Trump Second Administration

Angela Santese

DOI: 10.36158/sef60611

#### Abstract

Il breve commento analizza i provvedimenti adottati dall'amministrazione di Donald Trump in materia di politiche ambientali, climatiche ed energetiche. La questione viene affrontata guardando sia alla dimensione interna che alla dimensione internazionale, concentrandosi sui diversi ordini esecutivi emanati a partire dal suo insediamento, il 20 gennaio 2025, e provando altresì a ipotizzare le direttrici future dell'azione di governo trumpiana in tali ambiti.

*The brief commentary analyzes Donald Trump's administration's measures regarding environmental, climate, and energy policies. The issue is addressed by looking at both the internal and international dimensions, focusing on the various executive orders issued since his inauguration on January 20, 2025, and trying to hypothesize the future directions of Trump's government action in these areas.*

**Keywords:** Stati Uniti, Donald Trump, cambiamento climatico, ambiente, energia.

*United States, Donald Trump, climate change, environment, energy.*

**Angela Santese** è ricercatrice a tempo determinato tipo b in storia e istituzioni delle Americhe. Ha conseguito il dottorato di ricerca in politica, istituzioni, storia presso il Dipartimento di scienze politiche e sociali, dove insegna US foreign policy since 1945. È stata junior visiting scholar presso il Woodrow Wilson International Center di Washington, DC, assegnataria del postgraduate Vibeke Sorensen grant degli Archivi Storici dell'Unione europea e del travel grant del Center for the United States and the Cold War (New York University). Ha vinto il premio "SISSCO opera prima 2017" per la miglior monografia di ricerca con il volume *La pace atomica. Ronald Reagan e il movimento antinucleare (1979-1987)*, Le Monnier, 2016.

*Angela Santese is a senior assistant professor at the Department of Political Science of the University of Bologna where she teaches history of US foreign policy and international history of the Contemporary Era. In 2012 she was junior visiting scholar at the Woodrow Wilson International Center of Washington, DC and in 2017 she won the SISSCO Prize awarded by Italian Society for the Study of Contemporary History for the best 2016 research monograph. She is a member of the editorial team of «Ricerca di Storia Politica» and co-editor in chief of «USAbroad-Journal of American History and Politics».*

Negli Stati Uniti le temperature medie, dal 1970 in poi, sono cresciute di 1.4 gradi e il Paese negli ultimi anni ha conosciuto episodi frequenti di precipitazioni estreme mentre l'intensità dei cicloni è aumentata e ondate di calore si verificano sempre più spesso nelle principali città statunitensi<sup>1</sup>. E proprio la combinazione tra piogge violente e la profonda siccità prodotta dalle ondate di calore ha creato le condizioni per gli incendi che hanno devastato la città di Los Angeles nel gennaio 2025, bruciando 57.637 acri e distruggendo 16.255 strutture, con un danno complessivo che, in base alle stime, varia tra i 30 e i 250 miliardi di dollari<sup>2</sup>. Donald Trump, commentando gli incendi, ha attribuito la responsabilità al governatore democratico dello Stato, Gavin Newsom, reo, a suo avviso, di aver trattenuto l'acqua della California meridionale per proteggere un pesce in via d'estinzione, il *delta smelt*. Come hanno sottolineato diversi commentatori, l'affermazione di Trump non ha alcun fondamento, ma ciò non ha impedito al neoeletto presidente di firmare, il 20 gennaio, un ordine esecutivo chiamato «Putting People Over Fish: Stopping Radical Environmentalism to Ovide Water to Southern California» e volto alla riorganizzazione del sistema idrico dello Stato.

La retorica antiambientalista e la tendenza a diffondere notizie false, come emerge anche dai commenti di Trump sugli incendi in California, non costituiscono una novità nell'approccio al cambiamento climatico dell'ex-tycoon newyorchese. Già nel corso del suo primo mandato aveva sostenuto più volte di non credere all'esistenza del cambiamento climatico e del riscaldamento globale, fenomeni spesso definiti con l'espressione «hoax» – una bufala, un imbroglio – in alcuni casi descritti come «una bufala inventata dai cinesi», oppure con un esplicito riferimento ai limiti che le regolamentazioni ambientali pongono all'economia statunitense, come una «bufala costosa». Il corollario politico di questa narrazione era stato, nel giugno del 2017, il recesso degli Stati Uniti dall'Accordo sul Clima di Parigi, sottoscritto da Barack Obama nel dicembre del 2015, adducendo tra le motivazioni le conseguenze negative che gli Stati Uniti subivano per le pesanti restrizioni energetiche previste dall'accordo e, con un altro riferimento alla Cina, l'assenza di qualsiasi obbligo rilevante nei confronti dei Paesi che inquinavano maggiormente il pianeta.

L'agenda della seconda amministrazione Trump su tali temi è persino più radicale di quella perseguita durante il primo mandato, includendo non solo il rilancio della produzione di combustibili fossili ma soprattutto un piano sistematico per smantellare, sia dal punto di vista interno che internazionale, la politica ambientale e climatica posta in essere dai suoi predecessori.

Per ciò che concerne la politica interna, nella pletora di ordini esecutivi firmati il 20 gennaio, vi sono una serie di provvedimenti volti ad invertire le politiche dell'amministrazione Biden sul cambiamento climatico e a indirizzare le diverse agenzie federali verso una accelerazione e semplificazione delle autorizzazioni in materia di concessioni energetiche. Con l'ordine esecutivo «Unleashing American Energy», Trump ha sciolto l'Interagency Working Group on the Social Cost of Greenhouse Gases, creato da Biden nel 2021 per produrre stime relative ai costi sociali dei gas serra, inclusi gli effetti negativi sulla salute, l'interruzione della produzione di energia e i danni alla proprietà privata. Lo stesso ordine esecutivo annulla una serie di documenti relativi ai cambiamenti climatici, compresa la strategia nazionale per promuovere un sistema integrato di misurazione, monitoraggio e informazione sui gas serra negli Stati Uniti, e invita le agenzie a eliminare il «costo sociale del carbonio» da tutte le decisioni federali in materia di autorizzazioni perché tale costo rallenta il processo decisionale, non rendendo l'economia statunitense competitiva a livello internazionale. Inoltre, l'ordine esecutivo sospende l'erogazione dei fondi stanziati attraverso l'*Inflation Reduction Act* e l'*Infrastructure Investment and Jobs Act* a sostegno del *Green New Deal*, inclusi i fondi per le stazioni di ricarica dei veicoli elettrici resi disponibili attraverso i programmi della precedente amministrazione democratica. Trump ha infine revocato il memorandum di Biden sull'integrità scientifica che imponeva a tutte le agenzie federali di creare o aggiornare le proprie politiche di integrità scientifica, provvedimento che era nato in risposta ad una prassi della prima amministrazione Trump: le interferenze dei vertici di alcune agenzie federali con le conclusioni scientifiche dei loro rispettivi staff, laddove tali conclusioni avrebbero potuto implicare una limitazione delle attività, e dunque un danno agli interessi economici, delle aziende private del settore energetico, chimico ed estrattivo.

Anche una delle principali promesse elettorali dell'ex-tycoon – «Drill, baby drill» – ha iniziato a prendere forma il giorno dell'insediamento. Con l'ordine esecutivo «Declaring a National Emergency», Trump ha infat-

ti autorizzato l'espansione dell'estrazione nazionale di combustibili fossili, invitando le agenzie federali non solo a semplificare i processi di regolamentazione, rimuovendo le barriere normative, ma anche ad esplorare esenzioni fiscali per favorire l'indipendenza energetica del Paese. Il provvedimento prevede poi di accelerare il completamento di progetti energetici infrastrutturali già autorizzati o finanziati, e identifica l'Alaska, la costa occidentale e il nord-est come regioni prioritarie in cui sono necessari sforzi mirati per facilitare l'approvvigionamento, la raffinazione e il trasporto delle risorse energetiche. Riapre inoltre all'estrazione di petrolio e gas l'Arctic National Wildlife Refuge, in Alaska, uno dei pochi ecosistemi rimasti ancora intatti sul suolo statunitense. Ha infine revocato un provvedimento della precedente amministrazione che vietava nuovi sviluppi offshore di petrolio e gas su 625 milioni di acri di acque costiere degli Stati Uniti, di fatto esprimendo il suo desiderio di aprire altre terre federali alle trivellazioni.

Le nomine trumpiane sembrano altresì confermare il *green backlash*. Il nuovo segretario all'energia è Chris Wright, ex ceo di Liberty, un'azienda specializzata in *fracking*, noto anche per aver definito allarmisti gli attivisti contro il cambiamento climatico e per aver paragonato gli sforzi democratici per combattere il riscaldamento globale al comunismo sovietico. Alla guida dell'Environmental Protection Agency (Epa) è stato nominato invece Lee Zeldin che, durante il suo mandato come membro del Congresso, aveva costantemente votato contro le politiche ambientali mentre, nel corso della sua campagna elettorale per la poltrona di governatore dello Stato di New York, aveva promesso di espandere l'estrazione di combustibili fossili. Infine, il Department of Government Efficiency, guidato da Elon Musk, ha avviato i primi licenziamenti ai danni dei dipendenti della National Oceanic Atmospheric Administration (Noaa), agenzia che svolge un ruolo centrale non solo in tema di clima e di previsione degli uragani ma anche dal punto di vista della preservazione della fauna, degli oceani e della pesca.

Dal punto di vista della politica internazionale, i primi passi dell'amministrazione Trump sembrano andare nella stessa direzione della politica interna. Sempre il giorno dell'insediamento, e sempre con un ordine esecutivo il cui nome, «Putting America First in International Environmental Agreements», rimanda chiaramente alla retorica trumpiana dell'«America First», il presidente ha ritirato per la seconda volta gli Stati Uniti dagli Accordi di Parigi. Si tratta di una misura che, non solo minaccia gli sforzi globali volti al controllo e alla riduzione delle emissioni climalteranti, ma che ha una forte valenza sul piano simbolico perché incarna il rigetto trumpiano del multilateralismo in questo ambito, con l'argomentazione che siffatti accordi internazionali danneggiano gli Stati Uniti e sono sfruttati dagli altri Paesi per continuare a crescere, ledendo gli interessi economici statunitensi. La delegazione americana non ha inoltre preso parte all'incontro dell'Intergovernmental Panel on Climate Change (Ipcc) svoltosi in Cina alla fine di febbraio in vista della redazione del settimo rapporto dell'Ipcc che raccoglierà le conoscenze scientifiche più aggiornate in materia di cambiamento climatico. Quello che Trump ha più volte definito «una bufala» aiuta infine a spiegare, almeno in parte, le sue esternazioni sulla necessità statunitense di controllare la Groenlandia. Il neo eletto presidente ha dichiarato che la Groenlandia è necessaria per motivi di sicurezza nazionale e qui appare centrale la questione dei minerali rari che si rendono disponibili man mano che la calotta artica si scioglie, proprio a causa del cambiamento climatico. Non a caso, il figlio Donald Jr., durante una visita privata nell'isola danese, ha utilizzato lo slogan «Make Greenland great again!», accusando la Danimarca di impedire lo sviluppo delle grandi risorse naturali disponibili, tra cui carbone, uranio, minerali rari, oro e diamanti.

Nel complesso emergono almeno tre direttrici nell'approccio trumpiano in materia di clima e ambiente: lo smantellamento delle norme a tutela dell'ambiente e contro il cambiamento climatico, interpretate, nell'ottica trumpiana, come un ostacolo alla crescita economica e alla libera iniziativa privata; lo sforzo, sfruttando la presunta emergenza energetica, di semplificare le norme federali relative alle concessioni per potenziare l'industria estrattiva e la sicurezza energetica statunitense; il ritiro degli Stati Uniti dal regime globale di controllo delle emissioni climalteranti e da qualsivoglia forma di cooperazione internazionale in materia di lotta al cambiamento climatico.

Per quanto Trump non abbia mai abbracciato ufficialmente le proposte contenute nel Project 2025, il programma di governo elaborato dal think tank conservatore Heritage Foundation, i provvedimenti attuati dall'amministrazione repubblicana su questione climatica e ambientale appaiono essere perfettamente in linea con tale programma. E se l'amministrazione Trump dovesse continuare in questa direzione, come la maggior parte degli analisti si aspetta, nei prossimi anni si assisterà, con ragionevole probabilità, al tentativo di limitare

il ruolo delle agenzie federali, in particolare dell'Epa e della Noaa, e di cancellare l'apparato di provvedimenti legislativi creato dai suoi predecessori per tutelare l'ambiente e combattere il cambiamento climatico; al restringimento dei vincoli normativi nei confronti delle attività private in materia di estrazione e produzione di energia; all'ulteriore riduzione del coinvolgimento statunitense negli sforzi internazionali per affrontare il cambiamento climatico con conseguenze potenzialmente drammatiche considerando che gli Stati Uniti sono il secondo emettitore di Co<sub>2</sub> a livello globale, dopo la Cina, e il terzo Paese al mondo per popolazione.

## Note

1 Per i dati si veda il sito della United States Environmental Protection Agency, <https://www.epa.gov/climate-indicators/climate-change-indicators-us-and-global-temperature> (ultimo accesso: 1° febbraio 2025).

2 Per i dati si veda <https://www.fire.ca.gov/incidents/2025> (ultimo accesso: 1° febbraio 2025).

## Fonti

[www.carnegieendowment.org](http://www.carnegieendowment.org).

[www.cfr.org](http://www.cfr.org).

[www.epa.gov](http://www.epa.gov).

[www.financialtimes.com](http://www.financialtimes.com).

[www.fire.ca.gov](http://www.fire.ca.gov).

[www.foreignpolicy.com](http://www.foreignpolicy.com).

[www.ispionline.it](http://www.ispionline.it).

[www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr).

[www.newyorker.com](http://www.newyorker.com).

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com).

[www.piie.com](http://www.piie.com).

[www.politico.eu](http://www.politico.eu).

[www.washingtonpost.co](http://www.washingtonpost.co).

[www.whitehouse.gov](http://www.whitehouse.gov).

[www.project2025.org](http://www.project2025.org).

# PERCORSI



Antonio Cecere commenta Domenico Morlino, *Giacomo Racioppi nel Mezzogiorno Unitario (1827-1908)*, Rionero in Culture, Photo Travel Editions, 2023.

DOI: 10.36158/sef6061m

Giacomo Racioppi: un nome che forse oggi potrebbe dire poco ai non addetti ai lavori. Un lucano, un moliternese, un patriota del 1848 prima (seppure in posizione molto più moderata rispetto al suo compaesano Ferdinando Petruccelli della Gattina)<sup>1</sup> e del 1860 poi, uno storico? Questo e molto altro, è il volume di Domenico Morlino, che mostra con dovizia di particolari e fine analisi, desunta da fonti edite ed inedite, una prima, lucida riconsiderazione di colui che finora, riduttivamente, era rappresentato come lo storico di Basilicata<sup>2</sup>. Del resto, che Racioppi meritasse ampia considerazione al di là dei suoi notevolissimi meriti di storico lo mostrò, già all'epoca, il fatto che Benedetto Croce citasse la sua *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*<sup>3</sup>, unico tra gli storici locali, nella bibliografia della sua *Storia del Regno di Napoli*<sup>4</sup>: uno storico con formazione solidamente politica e lucidamente impegnata nel sociale.

Egli giunse a scrivere da storico, infatti, dell'insurrezione lucana e di quanto la precedesse e seguisse dopo anni cruciali nella sua carriera di patriota e amministratore. Dopo la nomina a segretario generale della provincia durante il governatorato di Giacinto Albini, infatti, era stato promosso a consigliere delegato della Prefettura, riuscendo a gestire i disordini per l'assegnazione delle terre a Cancellara, Carbone, Fardella e San Severino senza ricorrere alle armi. Ciò gli era valso, di fatto, l'allontanamento dalla Basilicata a favore di Giulio de Rolland. Racioppi era stato nominato consigliere di Prefettura a Napoli e, per la notevole opposizione alla politica del prefetto D'Afflitto, era tornato, nel 1864, nella nativa Moliterno a dedicarsi alla scrittura. Dunque, seppur provenisse da sostrati politici notevolissimi, che "avevano fatto" l'Unità, scelse la via del pensiero, della riflessione, della mediazione, abbandonando man mano la strada della cospirazione armata. L'esperienza, tra esaltante e frustrante, da direttore del IV Ufficio e il contatto con il Governo Prodittatoriale prima<sup>5</sup>, con la Luogotenenza poi, sempre impegnato nella gestione dei rapporti con le tumultuanti amministrazioni comunali, lo ispirarono nella stesura, in questi anni di "esilio", di due opere a metà tra storiografia e memorialistica: *La spedizione di Carlo Pisacane a Sapri*<sup>6</sup> e la più ampia *Storia dei moti di Basilicata e delle provincie contermini nel 1860*<sup>7</sup>, improntata a lucido (ancorché non sempre obiettivo, vista la pochissima distanza da quanto narrato) realismo nella ricostruzione e lettura degli eventi in Basilicata.

La storia dei moti, dunque, come storia complessiva del decennio "di preparazione", ripensata da una visuale ravvicinata di un protagonista di prima fila, appunto, e che di fatto sarebbe rimasta un caposaldo nella rievocazione degli eventi dell'insurrezione, pur con le notevoli mancanze derivate al Racioppi appunto dallo scrivere troppo a ridosso degli avvenimenti e quindi ancora condizionato dai rancori ed accuse che lo avevano marginalizzato e relegato a Moliterno. Approfondita ed accurata, comunque, è l'analisi che Giacomo Racioppi offre di questo cruciale snodo di cultura e pratica politica. L'azione politica di Racioppi, che nella *Storia dei Moti* evita di ricordare appieno questo suo operato, per ragioni di prudenza, era improntata ad un cauto moderatismo verso il popolo («atomi inerti», li definisce lui stesso): provvedimenti in materia di demani e di tasse andavano comunque attuati per ragioni di giustizia sociale. Egli affermava, inoltre, che la classe borghese chiamata a governare non potesse semplicemente occupare ogni posto, trascurando i pesi eccessivi che gravano sui contadini. La questione della terra, in effetti, trapelava forte nelle pagine e nella biografia di Racioppi, come evidenziato più volte da Morlino.

E ciò fin dalle colonne dello stesso giornale insurrezionale, il «Corriere Lucano», che il 13 settembre 1860, con un editoriale quasi sicuramente redatto da lui, aveva attaccato l'immobilismo del Governo su tale questione, evidenziando la persistente presenza dei terreni demaniali e la sopravvivenza di alcuni retaggi feudali. Racioppi, in effetti, non nascose mai i suoi intenti e tramite il IV Ufficio, di cui era al tempo direttore, aveva redatto un programma che prevedeva la distribuzione delle terre demaniali.

Ancora, segno della sua passione politica e della sua notevolissima lucidità fu la polemica sul nome Basilicata-Lucania che lo contrappose a Michele Lacava. La denominazione, di per sé pacifica se esaminata secondo gli strumenti scientifici attuali, lo risulta assai meno se si pensa a cosa significasse per l'identità politica nel periodo immediatamente successivo all'Unità d'Italia, che passò non solo per la costruzione di una nuova classe dirigente, attenta a costruire un establishment politico-istituzionale solido e mirante ad escludere i protagonisti delle "seconde file" che avevano attivamente contribuito a costruire l'insurrezione lucana, estromettendoli dagli incarichi dirigenziali<sup>8</sup>, ma anche attraverso una singolare polemica. Fu, in effetti, dopo il 1860 che si pensò di cambiare il nome di Basilicata, che sapeva di imposizione burocratica ed amministrativa, in Lucania. Legittimata a eseguire detto mutamento era l'Amministrazione Provinciale che allora era presieduta da Michele Lacava, che deliberò di cambiare il nome. Il Ministero non accolse la richiesta perché Giacomo Racioppi si oppose al cambiamento e tra Lacava e Racioppi si determinò una vivace, accesa e dotta contesa che durò per alcuni anni. La partita si giocò a suon di opuscoli, articoli su carta stampata e veri e propri testi storiografici, che cercarono di appoggiare l'una o l'altra tesi, scavando nei meandri della storia di una regione geografica, dal baricentro cruciale sia dal punto di vista topografico, sia da quello politico-economico.

Lacava e Racioppi, uomini eclettici, impegnati, per certi versi simili, ebbero, tuttavia, molti punti in comune, a partire dai valori e dal forte impegno civico. Michele Lacava, ferreo sostenitore del ritorno all'antico nome di Lucania, fu un patriota, un chirurgo, uno storico, uno scrittore di ispirazione più democratica, mentre Giacomo Racioppi, più anziano di circa un ventennio, sostenne la tesi di lasciare invariato il nome dalla storia più recente, ovvero quello odierno di Basilicata; fu anch'egli un antiborbonico, anche se ebbe un ruolo molto più moderato durante i moti risorgimentali e, rispetto a Lacava, si sarebbe dedicato ben presto alla riflessione, più che all'azione.

In questo amplissimo ventaglio di scelte, di speranze, di polemiche, letterarie e non, si consuma la parabola politica e biografica di Racioppi, che lo studio di Domenico Morlino restituisce alla sua più concreta dimensione di uomo, studioso e uomo politico. Un lavoro rigoroso che, dipanandosi in nove capitoli in poco meno di quattrocento pagine, libera il Racioppi dalle incrostazioni che, ancora all'inizio del XXI secolo, lo hanno dipinto (come uomo e come storico) in modo oleografico e unilaterale, senza davvero comprenderne il progetto politico e il fortissimo legame con quello storiografico<sup>9</sup>. Uno di coloro che "avevano creduto"<sup>10</sup>, che rimase fino all'ultimo sulla breccia, a discutere, riflettere, riconsiderare ciò che era stato fatto; un uomo che utilizzò la storia di ieri per capire il suo oggi, che ebbe chiara, pur nella delusione degli ultimi anni, la speranza che aveva animato il Risorgimento lucano e meridionale nel suo complesso, e che nella storia del suo popolo cercò le risposte ad un presente deludente, in cui le carte offrivano balsamo lenitivo a chi, come lui, era stato spinto ai margini della Storia.

Antonio Cecere

Email: a.cecere@unirmsm.sm

## Note

- 1 Sulle posizioni contrastanti dei patrioti nel 1848, si rinvia almeno a Rendina, Cecere 2020, 5-32.
- 2 La presente recensione è tratta dalla prefazione al volume che ho avuto il piacere di redigere.
- 3 Racioppi 1889.
- 4 Croce 1925.
- 5 Sul Governo Prodittatoriale Lucano si veda, da ultimo, nella non vasta bibliografia, D'Andria 2014, 148 ss.
- 6 Racioppi 1863.

- 7 Racioppi 1867.
- 8 Si veda, su questo, D'Andria 2011.
- 9 È il caso, tra gli altri, della lettura offertane da Lerra 2010, 205-210.
- 10 Rimando da ultimo a D'Andria, Cecere 2023.

## Bibliografia

### Croce B.

1925 *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza.

### D'Andria A.

2011 *Tra le seconde file. Cultura e azione politica dei Commissari del Governo Prodittatoriale del 1860*, in «Bollettino Storico della Basilicata», XXVII (2011), n. 27.

2014 *Dall'insurrezione del 1860 alla Prodittatura: cultura e azione politica*, in Lerra A. (cur.), *La Basilicata per l'Unità d'Italia. Cultura e pratica politico-istituzionale (1848-1876)*, Milano, Guerini e associati.

### D'Andria A., Cecere A.

2023 *Quelli che credettero. Memoria e mito del 1860 lucano tra Ottocento e Novecento*, Moliterno, Valentina Porfidio Editore.

### Lerra A.

2010 *Per una "rilettura" di Giacomo Racioppi storico*, in «Bollettino Storico della Basilicata», n. 26.

### Lerra A. (cur.)

2014 *La Basilicata per l'Unità d'Italia. Cultura e pratica politico-istituzionale (1848-1876)*, Milano, Guerini e associati.

### Racioppi G.

1863 *La spedizione di Carlo Pesacane: con documenti inediti*, Napoli, Giuseppe Marghieri Editore.

1867 *Storia dei moti di Basilicata e delle provincie contermini nel 1860*, Napoli, tipografia di Achille Morelli.

1889 *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, Roma, Ermanno Loescher.

### Rendina L., Cecere A.

2020 *Al crocevia dei popoli. "Mondo Vecchio e Mondo Nuovo" (1848)*, Rionero in Vulture, Photo Travel.



**SCAFFALE**



Patrizia Di Luca commenta Matteo Cassani Simonetti, Roberta Mira (cur.), *Transizioni di memoria. Narrazioni della violenza nel XX e XXI secolo*, Roma, Viella, 2024, pp. 330.

DOI: 10.36158/sef6061n

Il volume propone una riflessione e un'attenta analisi sui necessari percorsi di elaborazione del passato affinché, partendo da un'esperienza individuale, si giunga alla costruzione di una memoria collettiva.

Per i curatori, come scrivono nell'*Introduzione* che costituisce una parte fondamentale del testo, occorre infatti attivare un processo di riformulazione dei ricordi per transitare da una dimensione soggettiva ad una dimensione più ampia, nella quale il passato sia trasformato e assuma un significato culturale riconosciuto da una comunità.

Il soggetto portatore del ricordo è chiamato a ripensare con consapevolezza al proprio vissuto, individuandone un senso, e a trasmetterlo ad altri in una forma riconoscibile e comprensibile. Questo passaggio da un piano individuale ad un piano collettivo richiede la partecipazione alla creazione di un contesto culturale comune. La narrazione di un evento – in questo caso, di eventi violenti e traumatici – diviene così condivisa e transita in uno spazio pubblico, culturale e, con la realizzazione di musei e memoriali, anche fisico. I curatori sottolineano come il processo di transizione del passato, e soprattutto la percezione dell'immagine che il passato assume, subisca l'influenza delle idee, delle opinioni, dei pre-giudizi e delle interpretazioni del tempo presente.

Il volume propone un insieme poliedrico di memorie di violenza del XX e XXI secolo e lo fa attraverso i contributi di studiosi e studiosi che analizzano, in un'ottica interdisciplinare, casi appartenenti a molteplici contesti storiogeografici. La specificità di approcci disciplinari diversi e i contenuti diversificati costituiscono un punto di forza del testo, che consente di esplorare le modalità di transizione della memoria in vari tempi e luoghi.

La pubblicazione è promossa dalla Fondazione Fossoli, che comprende un articolato sistema memoriale – composto dall'ex campo di concentramento e transito di Fossoli, dal Museo Memoriale del Deportato politico e razziale di Carpi e dal centro studi, con archivio e biblioteca, con sede presso l'edificio delle sinagoghe storiche di Carpi – e costituisce un luogo emblematico nell'ambito della memoria e delle memorie stratificate, determinate dalle trasformazioni subite nel periodo 1942-1970 dallo spazio stesso del campo di Fossoli.

La storia del campo è strettamente connessa ad eventi traumatici ed è iniziata nel 1942, quando il campo venne destinato alla prigionia di militari catturati dall'esercito fascista; negli anni 1943-1944 divenne poi campo di concentramento e transito per la deportazione di ebrei, oppositori politici e lavoratori coatti e negli anni 1945-1947 assunse la funzione di luogo di detenzione per ex fascisti e stranieri indesiderati in attesa di espulsione. Ha attraversato una nuova fase dal 1947 al 1952, quando la sua attività si è modificata radicalmente e divenne la sede della comunità di Nomadelfia, fondata da don Zeno Saltini per accogliere bambine e bambini orfani o abbandonati. Nel 1954 il campo di Fossoli si trasforma di nuovo e, con il nome di Villaggio San Marco, diventa il luogo in cui vengono destinati i profughi italiani giuliano-dalmati provenienti dai territori italiani posti sul confine orientale e passati alla Jugoslavia dopo la Seconda guerra mondiale.

Centrale nel volume, diviso in tre sezioni, è l'analisi del ruolo che le arti svolgono nel promuovere e facilitare la transizione da una memoria individuale a quella collettiva. Accanto alla scrittura, alle rappresentazioni artistiche realizzate con diverse modalità espressive e alle immagini, è significativa la funzione dell'architettura, con la costruzione di musei e memoriali nei quali la memoria immateriale di un trauma assume forma e struttura fisiche.

Nella prima sezione, *Rappresentazioni della memoria della violenza*, Gaia Delpino, Anna Di Lella e Claudio Mancuso portano l'attenzione sulle memorie coloniali italiane attraverso lo studio della storia del Museo Coloniale di Roma, inaugurato da Mussolini con chiaro scopo propagandistico e per diffondere un'ideologia razzista. La raccolta museale appare fortemente influenzata dalla funzione originaria e gli autori aprono un confronto sulle modalità per assegnare alla collezione un nuovo significato, antitetico all'originario.

Xavier Gaillard presenta il caso della musealizzazione delle carceri di Ebrat e Qasr a Teheran, analizzando la funzione politica delle pratiche curatoriali. Federico Labanti e Nieves Lopez Izquierdo pongono l'attenzione su alcuni esempi di archiviazione, valorizzazione dei documenti e costruzione di una memoria collettiva attraverso la modalità digitale. L'archivio preso in esame è quello della Commission d'aide aux enfants espagnols réfugiés en France Caerf relativo al periodo 1939-1940 e costituito soprattutto da lettere scritte da donne, offrendo così un contributo alla ricostruzione di una storia di genere all'interno dell'esperienza dei profughi europei nel Novecento. La piattaforma digitale dell'archivio è collegata ad un *Atlante interattivo dei rifugiati spagnoli in Francia (1939-1940)* su base cartografica.

Nella narrazione della violenza, accanto al ruolo svolto dalla scrittura popolare, viene individuata la funzione della letteratura. Gli ultimi due saggi della prima sezione sono dedicati a scrittori che hanno contribuito in maniera significativa al passaggio di memorie dalla sfera individuale a quella collettiva. Enrico Miletto ricostruisce l'appartenenza – geografica e psicologica – ai territori del confine orientale attraverso le parole di scrittori radicati in quei luoghi di frontiera e ancora non adeguatamente noti: sono Giani Stuparich, Biagio Marin, Scipio Slataper, Fulvio Tomizza, Boris Pahor, Enzo Bettiza, Guido Miglia, Sergio Endrigo e altri a ripercorrere con la loro scrittura la storia di questa zona di frontiera e a tratteggiare gli elementi che compongono un'identità e una cultura complesse e sovrapposte. Marco Sartor affronta il tema del confine antropologico e ontologico tra il bene e il male, con uno specifico riferimento alla letteratura inerente alla Shoah ed in particolare all'opera di Primo Levi. Per Sartor, la narrazione storica deve comprendere anche la *zona grigia* raccontata e sperimentata da Levi, evitando un'eccessiva semplificazione che potrebbe compromettere l'analisi e la comprensione del reale.

La seconda sezione del volume è dedicata a *Memorie, rielaborazioni, rimozioni* attuate da singoli, da piccoli gruppi – un esempio sono le famiglie coinvolte nel ricordo di eventi traumatici perché uno o più componenti ne sono stati parte attiva – o da una comunità.

Anne-Marie Broudehoux illustra il processo di rielaborazione pubblica della memoria dello schiavismo, attuato a partire dall'inserimento, nel 2017, del molo di Valongo a Rio de Janeiro all'interno della Lista del Patrimonio dell'Umanità. Il riconoscimento assegnato dall'Unesco aveva lo scopo di promuovere la conoscenza della tratta degli schiavi dall'Africa al Brasile, di favorire la consapevolezza delle responsabilità e di riconoscere le radici afro-discendenti di parte della popolazione brasiliana. Broudehoux sottolinea invece come sia stata depotenziata l'operazione memoriale, avvenuta attraverso una narrazione basata sugli aspetti meno controversi.

Gianmarco Mancosu ripercorre «la costruzione della memoria del colonialismo italiano tra omissioni, riscritture e una nuova presenza in Africa» nel periodo 1946-1970, una memoria che è stata delineata tramite le cancellazioni delle violenze e della legislazione razziale fino ad arrivare a una rappresentazione autoassolutoria del colonialismo, presentato come portatore di cultura, tecnologia, civiltà.

Il saggio di Thomas Ort riguarda la memoria ufficiale del massacro compiuto dai tedeschi a Lidice nel giugno 1942, trasmessa omettendo alcuni degli elementi causali che consentirebbero una maggior contestualizzazione della strage.

Il ruolo svolto dall'associazionismo nella memoria delle guerre del Novecento è oggetto delle analisi di Ugo Pavan Dalla Torre, che evidenzia come la rielaborazione degli eventi bellici sia transitata con l'assegnazione di significati e valori presenti nelle narrazioni prodotte dalle associazioni di reduci, militari, vittime civili, prigionieri di guerra, deportati e partigiani.

I contributi di Elena Pirazzoli ed Erika Silvestri portano l'attenzione sulle memorie familiari e intergenerazionali delle violenze attuate da componenti della famiglia stessa. Sono riferiti ai crimini nazisti e alla rielaborazione messa in atto dalle generazioni dei figli e dei nipoti di coloro che parteciparono in maniera attiva alla

realizzazione del Terzo Reich e alle sue azioni durante la Seconda guerra mondiale, in particolare durante le persecuzioni razziali. Pirazzoli presenta tre esempi di transizioni di memoria operate tramite l'attività artistica. Il primo è l'opera di Gerhard Richter, artista nato nel 1932 in Bassa Slesia e fuggito a ovest nel 1961, nei mesi precedenti all'edificazione del muro di Berlino. Richter dipinge la vita quotidiana delle famiglie tedesche del dopoguerra e attinge, attraverso l'utilizzo di fotografie, direttamente ai ricordi della propria famiglia rappresentando alcuni aspetti dell'esperienza vissuta durante il regime di Hitler, come ad esempio l'uccisione di una zia materna nell'ambito dell'operazione di eliminazione delle persone con disabilità mentali. Con riferimento alla storia del Novecento sono anche gli altri due esempi – il graphic novel *Heimat* di Nora Krung (Karlsruhe, 1977) e il film *Eine eiserne Kasette* di Nils Olger (Vienna, 1976) – inerenti alla consapevolezza acquisita dalla generazione dei nipoti attraverso ricerche familiari e alle conseguenti riflessioni sull'identità tedesca dopo il nazismo. Silvestri propone una ricerca basata su storia orale e indaga il vissuto delle famiglie tedesche colpite dalle violenze naziste nei confronti di persone con disabilità fisica o mentale.

La seconda sezione comprende anche un'innovativa ricerca, svolta da Sana Ann Sewell attraverso la ricostruzione della memoria uditiva dei sopravvissuti, sulle traumatiche esperienze della persecuzione e dell'internamento nel campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau.

Nella terza sezione del volume viene analizzata la relazione tra *Luoghi e memoria*. I contributi di Lorenzo Arboritanza e di Ilaria Cattabriga documentano attentamente l'influenza della pianificazione urbanistica – con esempi relativi alle città di Buenos Aires e Bogotà – nella trasmissione della memoria, che può essere tutelata con operazioni di salvaguardia dei luoghi oppure negata attraverso la cancellazione delle tracce del passato. Rafael De Conti Lorentz presenta lo sviluppo controverso – fino alla distruzione dell'opera – del progetto *Topografia del Terrore* di Peter Zumthor che avrebbe dovuto essere realizzato nel luogo simbolo dell'organizzazione nazista. In entrambi i testi viene sottolineato il ruolo della collettività e delle organizzazioni per i diritti civili nel preservare le memorie traumatiche, transizione attuata anche da pratiche artistico-politiche.

Mario Panico approfondisce il rapporto tra la violenza agita dai persecutori e gli spazi abitativi domestici in cui vivevano quotidianamente, con riferimento alle case realizzate in alcuni campi di concentramento nei Paesi Bassi, in Norvegia e in Germania. Le abitazioni non sono luoghi direttamente partecipi al meccanismo concentrazionario ma sono tuttavia funzionali alla sua organizzazione e Panico si interroga sulle modalità di rideterminazione semantica della conservazione e della fruizione di questi spazi.

Arne Pannen, tramite lo studio del memoriale del campo di Sachsenhausen, propone una riflessione generale sui percorsi didattici che possono contribuire alla conoscenza delle stratificazioni di memorie che caratterizzano molti luoghi in cui sono avvenute violenze.

Il contributo di Viktoriya Sukovata pone l'attenzione sulla città di Karkhiv, al centro di ripetuti combattimenti durante la Seconda guerra mondiale ed esamina le trasformazioni della memoria pubblica degli eventi traumatici del Novecento nel passaggio dal periodo socialista a quello post-socialista.

Il volume si chiude con un saggio di Georgi Verbeck sulla memoria della Shoah, posta come punto di riferimento per la transizione – e la problematicità – delle memorie pubbliche di violenza e delle responsabilità morali connesse ad ogni memoria di eventi traumatici.

Patrizia Di Luca  
Email: patrizia.diluca@unirsm.sm



Giuseppe Giardi commenta Sergio Brillante, *Anche là è Roma. Antico e antichisti nel colonialismo italiano*, Bologna, il Mulino, 2023, pp. 221.

DOI: 10.36158/sef60610

Il volume di Sergio Brillante è un'ampia e approfondita analisi dell'utilizzo dell'antico da parte della propaganda italiana nella creazione di un mito italico a supporto delle politiche colonialiste. L'autore sottolinea come l'abbondante – e spesso distorta – presenza di rimandi all'antico sia una costante diacronica che abbraccia il colonialismo italiano, dalla sua prima fase di matrice liberale all'abuso classicistico che si verificò con il fascismo. Tuttavia, vi sono delle differenze sostanziali messe in luce efficacemente, come, tra le altre, la prevalenza dell'utilizzo della storia greca nella fase liberale rispetto alla predominanza romana sotto il fascismo, o il ribaltamento di *topoi* sull'Africa, vista come terra paradisiaca nel 1911-1912, per divenire in epoca fascista un luogo atto a glorificare la capacità di Romani e Italiani nel trarre profitto da terre inadatte e inospitali.

Il titolo stesso del volume fornisce una chiave di lettura interessante: la formula *antico e antichisti* ci suggerisce infatti come le categorie da considerare in questo percorso di analisi siano due, e non sempre sovrapponibili. La storia antica, greca e romana, viene utilizzata – alle volte sembra più corretto parlare di *abuso* che di uso – anche da non professionisti, politici, intellettuali, militari, che spesso ne alterano a piacimento i contenuti, fornendo un quadro confuso e distorto. In questa dinamica si inseriscono le vicende biografiche di antichisti di professione presenti nel volume, con tutta una serie di istanze differenti: tra chi si piega alla volontà dell'ideologia colonialista, a chi invece tenta un qualche tipo di opposizione.

Il libro è strutturato in cinque capitoli, ognuno dei quali si apre con una citazione letteraria che fornisce una chiave interpretativa per avvicinarsi all'argomento che si tratterà. Il punto di partenza è piuttosto chiaro e si posiziona dopo la disfatta di Dogali del 1887, mentre il *terminus ante quem* arriva ai giorni nostri e presenta le stesse problematiche che si riscontrano quando si tenti di delimitare il fenomeno coloniale e di collocare cronologicamente una serie di movimenti post-coloniali o anticoloniali.

Il primo capitolo, come detto, si apre con quella che Brillante stesso definisce «l'invenzione dell'Italia coloniale»: la glorificazione dei «martiri» e dei «piccoli eroi» di Dogali, cioè di quei circa trecento soldati italiani uccisi in un'imboscata dall'esercito abissino. Il numero dei due battaglioni evocò subito una facile analogia con i trecento spartani delle Termopili e il numero, di sole sei unità maggiore, di Romani della *gens Fabia* sterminati sul fiume Cremera dall'esercito dei Veienti, salvo non considerare il fatto che, almeno per ciò che riguarda la storia greca, c'è un netto ribaltamento di ruoli tra invasori e invasivi.

L'analogia storica va qui al di là del conflitto in armi e diviene il momento per ragionare sullo scontro di civiltà, in difesa dell'Italia. Brillante sottolinea come lo spazio della storia antica, ovviamente storia esclusivamente greca e romana, diviene un luogo non conflittuale dell'immaginario collettivo, fatto di gesta eroiche e imprese solenni. Ma i moderni addirittura superano gli antichi ed è così che Dogali diviene una vittoria «che Leonida oscura!».

Anche il ruolo delle donne nella vicenda deve necessariamente rifarsi al modello antico, ed è quindi esplicito il rimando al modello della madre spartana che consegna lo scudo al figlio e comanda un ritorno con esso o su di esso; sono proprio i corpi dei caduti di Dogali, celebrati con funerali cattolici ma con funzione laica, a svegliare la coscienza coloniale italiana.

Il secondo capitolo, incentrato sulle campagne di Libia, ospita la citazione di Giovanni Pascoli che dà il titolo al volume: i ritrovamenti archeologici in Africa giustificano e rendono necessaria l'espansione coloniale italiana, al fine di riprendere possesso di quei territori che erano stati romani. Tripoli, regione di nascita dell'imperatore Settimio Severo, e la Cirenaica, terra di poeti e filosofi greci, sono ora regioni abbandonate alla noncuranza e indolenza barbariche, egregiamente simboleggiate nella propaganda coloniale dall'ulivo, pianta millenaria simbolo di Roma, che ora non viene più adeguatamente curata dalle pigre popolazioni libiche. «L'abbaglio antichizzante», come definito dall'autore (p. 63), porta alla lettura deformante di fonti primarie, quali Erodoto e Plinio, interpretati in funzione di esaltare la prosperità dell'Africa, peraltro erroneamente uniformata sotto questa etichetta che appiattisce le differenze del continente.

In questo frangente si inserisce un passaggio di storia dell'editoria davvero interessante e pertinente. Gaetano Salvemini abbandona «La Voce» e fonda «L'Unità» dove nel gennaio 1912 pubblica *Erodoto e Plinio, nazionalisti*, dimostrando l'infondatezza storica della lettura colonialista italiana di fronte agli «italiani somari». Brillante puntualizza un concetto fondamentale: la critica salveminiana va contro la pochezza del dibattito pubblico e non tanto contro le politiche coloniali in sé. Salvemini stesso afferma che, dal momento che l'invasione è ormai avvenuta, è necessario che l'Italia nelle colonie ottenga la vittoria.

A Salvemini e a «L'Unità» si collega la vicenda dell'unico storico dell'antichità che seppe intervenire in quel dibattito pubblico tentando di ridimensionare la narrazione idealizzata circa i *mirabilia* dell'antica Libia. Achille Coen, un «carro armato», secondo la descrizione del suo allievo Salvemini, tentò un approccio più filologico e scientifico alle fonti primarie, dimostrando i grossolani errori della propaganda coloniale. Non volle però firmare i suoi scritti, che comparirono sulle pagine del giornale sotto lo pseudonimo di «Uno studioso di storia antica». Sulla figura di questo intellettuale, Brillante svolge un lavoro a tutto tondo, indagando le motivazioni sottese alle poche pubblicazioni di Coen e alla sua modesta incisività sulla questione.

Il congresso archeologico internazionale di Tripoli (maggio 1925) occupa gran parte del terzo capitolo, dedicato al colonialismo di matrice fascista. Una delle grandi preoccupazioni del regime fu quella di codificare sin da subito un legame diretto tra l'antica Roma e l'Italia. Il convegno agì senz'altro in questa direttiva: mentre si mostravano a ospiti internazionali di rilievo le bellezze delle antiche province romane, si dava lustro alla grande capacità organizzativa e gestionale del governo fascista in colonia. «Qui nelle province deve essere ripensata l'altra storia di Roma», affermò l'archeologo Roberto Paribeni durante i lavori, caricando di grande valore e importanza la missione del governo italiano, capace di irradiare in provincia l'energia civilizzatrice di Roma.

Nella generale euforia di esaltazione dell'opera coloniale non manca di certo il contributo del *deus ex machina* del fascismo italiano. Benito Mussolini compare nel volume di Brillante in due discorsi: il primo, lo pronuncia dalla sella del suo cavallo in Tripolitania, con una traduzione simultanea in arabo; il secondo è particolarmente interessante, perché si tratta di una lezione tenuta all'Università per stranieri di Perugia, intitolata *Roma antica sul mare*, il cui impianto accademico tradisce la mano di un *ghost writer*: probabilmente Ettore Pais, antichista di rilievo, molto vicino al regime.

Se in Tripolitania si esalta il glorioso passato romano, nella riottosa Cirenaica è necessario richiamare la grecità e, per farlo, serve una voce autorevole. Qua si innesta uno dei passaggi più divertenti del testo perché la descrizione del viaggio a Cirene di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff alterna l'analisi delle spinte ideologiche che portarono al compimento di questa vicenda – insieme italiane e tedesche, giacché il Wilamowitz ricorda che «il meglio dello spirito greco sa comprenderlo solo chi sia di “razza” germanica» – a un gusto di Brillante per l'aneddoto e lo storytelling; ciò fa emergere note di colore che ci ridanno un'immagine personale del grecista Wilamowitz descritto come «uno scolaro birichino», noncurante della sua anziana età, che scorrazza tra i resti della Grecia classica con entusiasmo. La *missione* è compiuta quando il Wilamowitz, al ritorno in patria, non manca di esaltare la gloriosa e meritoria opera italiana in colonia.

La magnificazione della gloria di Roma vede una nuova fase dopo la proclamazione dell'impero. Il quarto capitolo si concentra su questa circostanza, in cui antico e moderno vengono a fondersi e sovrapporsi, in quella che l'autore definisce efficacemente come una «ubriacatura storica», e che segue da vicino la storia delle vicende dell'Istituto di Studi Romani (ISR).

Carlo Galassi Paluzzi, fondatore ed energico promotore dell'Istituto, è una figura centrale; comprende pienamente le istanze del suo tempo e carica il progetto di un'aurea irrazionale, non scientifica, ma che ben si adatta alle esigenze del populismo di matrice fascista. Sotto la sua direzione nascono (e falliscono) progetti come *La bibliografia dell'Africa romana*, ambizioso lavoro di repertoriatura delle pubblicazioni riguardanti storia, archeologia e vita letteraria e artistica dell'Africa romana; vengono organizzati corsi sulle colonie e conferenze, che portano, come maggior risultato, alla pubblicazione del volume *Africa romana*. Proprio in questo frangente le vicende dell'ISR si intrecciano a quelle di un giovane studioso dell'epoca, Arnaldo Momigliano. All'epoca ventisettenne, Momigliano si trovò coinvolto in una situazione che, come sottolinea l'autore, dimostra le difficoltà degli intellettuali nel destreggiarsi tra adesione spontanea e controllo ideologico.

Discutendo dei regni indigeni nordafricani, Momigliano aveva inserito il regno di Numidia, nemico storico di Roma, nella cornice dell'ellenismo e aveva evidenziato quanto gli antichi considerassero Cartagine e Roma come città greche. Il revisore dell'articolo, Renzo Uberto Montini, studioso di storia dell'arte e collaboratore dell'ISR, osservò che l'opera di Momigliano insisteva troppo sull'idea che tendeva ad esaltare i regni indigeni, ridimensionando l'immagine latina di Roma. Notificò Galassi Paluzzi del fatto e, in seguito alla revisione, che certo non aveva rilievo scientifico, Momigliano corresse il tiro, precisando che la definizione di Roma come città greca era da considerarsi falsa. Modificò quindi il testo, sostituendo il riferimento all'assimilazione della cultura greca con un riconoscimento del valore che i Romani attribuirono alla cultura greca, mettendo in risalto il ruolo attivo di Roma nel considerare e integrare le espressioni culturali altrui.

Non fu invece remissivo, di fronte alle solite pretese di edulcorazione dei fatti del Galassi Paluzzi, il militare Domenico Siciliani. Questi rivendicò con forza la sua versione della guerra giugurtina come una guerra vinta da Roma grazie al tradimento, probabilmente forte del fatto che il suo alto ruolo all'interno dell'esercito lo poneva in una posizione di forza che non trovava, invece, corrispondenza nella figura di studioso in cerca di affermazione del Momigliano.

Chi ebbe ancor meno remore nel criticare il volume sull'Africa romana fu un recensore estero; Ronald Syme fu pungente nella sua recensione al volume, soprattutto muovendosi contro la sua piattezza contenutistica, aggiungendo, però, che era scritto in uno «splendid rhetorical style». A comprendere la sottile ironia del passaggio ci aiuta l'impianto comparatistico davvero efficace fornito da Brillante: nel suo *La rivoluzione romana* (1939) Syme stesso sottolinea di aver utilizzato nella scrittura uno stile "asciutto e immediato", senza metafore e astrazioni, con il preciso intento di opporsi alle produzioni moralistiche che avevano caratterizzato la produzione scientifica su Augusto. Il messaggio non avrebbe potuto essere più chiaro: lo stile del volume dell'ISR implica un testo definitivamente di regime.

Nel contesto dell'esaltazione imperale fascista, ci furono voci critiche anche all'interno della penisola. L'azione editoriale italiana più sovversiva fu quella di Ettore Ciccotti, a cui Brillante dedica ampio spazio a conclusione di capitolo. In totale controtendenza rispetto ai panegirici circolanti sulla figura di Augusto, Ciccotti scrisse una monografia, intitolata *Profilo di Augusto*, volta a sottolineare come, in realtà, è proprio durante il principato augusteo che vennero gettate le basi della decadenza che si verificò poi. Fu un tentativo di ribaltare il paradigma imperante e di dimostrare l'inconsistenza delle tesi che vedevano Roma (e l'Italia fascista) al centro dell'ordine geopolitico europeo.

Le vicende di chi, come Coen e Ciccotti, avevano criticato l'impianto ideologico del colonialismo italiano terminano prima del dopoguerra. L'unico personaggio italiano, evocato nel volume, ad aver vissuto tutte le fasi della politica coloniale è Gaetano De Sanctis che, ormai ottuagenario, vide con grande delusione la perdita delle colonie e l'inizio di quel delicato processo che poniamo sotto la problematica categoria di decolonizzazione, di cui Brillante si occupa nell'ultimo capitolo del volume. Venne soppresso il Ministero dell'Africa Italiana, gli archeologi della Libia, ormai funzionari governativi, tornarono ad essere semplici accademici, l'ISR mutò fede politica ma rimase attivo e intenzionato a portare avanti i suoi progetti, e iniziò una debole riflessione retrospettiva su ciò che era stata la politica coloniale. La storia del presidente senegalese Léopold Sédar Senghor, che nel convegno *Africa e Roma*, legittimò la preminenza romana, ponendosi nel ruolo di Didone, donna cartaginese che rifiuta la sua patria di origine per concedersi a Roma, è partico-

larmente significativa. Senghor fu insignito del premio “Cultore di Roma” dall’ISR e l’autore utilizza la sua vicenda per dimostrare che, nonostante la scomparsa di quasi tutte le colonie, il modello culturale europeo continuava ad imporsi tra le élite africane.

*Anche là è Roma* è un testo che racchiude al suo interno diverse istanze contingenti del preciso momento storico in cui è stato scritto. Coniuga in sé le riflessioni sull’inclusività scaturite dall’opera del movimento Black Lives Matter, riflette sulle polemiche sorte intorno alla categoria di *cancel culture* e sul suo utilizzo rispetto allo studio dei classici, analizza in chiave comparativa l’importanza della presenza o il peso dell’assenza degli intellettuali e degli studiosi nel dibattito pubblico e, in merito a questo, aiuta a comprendere la necessità di una comunicazione chiara del sapere accademico al di fuori dell’università, che, diversamente, rischia di essere recepito dal grande pubblico in una maniera gravemente distorta.

Brillante afferma che «l’anticolonialismo degli antichisti italiani restò una pagina di storia ignorata e ancora oggi da scrivere» (p. 208); questo è senz’altro vero, ma il suo volume rappresenta sicuramente un primo e importante capitolo di questa storia ancora da indagare.

Giuseppe Giardi  
Email: [g.giardi@unirmsm.sm](mailto:g.giardi@unirmsm.sm)



