

Italia: una allegoria debole?  
Sistema iconografico e identità nazionale  
nell'Italia della fine del XIX secolo<sup>1</sup>

di Catherine Brice

L'apporto per gli storici delle fonti iconografiche, o più ampiamente delle fonti figurative, includendo le produzioni artistiche, pittoriche o architettoniche, sembra ormai acquisito. Il fatto che tali fonti non siano un riflesso di una "realtà" passata consente di utilizzarle con molte precauzioni, e si deve a Maurice Agulhon di essere il primo ad aver condotto a termine una vera impresa storica interrogando una rappresentazione essenziale del nostro paese, Marianne<sup>2</sup>. Sulle sue tracce, gli studi sono ormai numerosi e si volgono sempre più verso una storia delle "rappresentazioni" all'interno della quale le fonti iconografiche – in senso ampio – sono integrate in una riflessione globale, sociale o politica<sup>3</sup>. Gli studi di scienze politiche hanno cominciato, anch'essi, a integrare tali contributi e Pierre Favre ne è stato uno dei pionieri<sup>4</sup>.

La riflessione che si presenta qui parte dalle immagini per tentare di riflettere su una questione di ordine politico: la costruzione dell'identità nazionale italiana alla fine del XIX secolo.

In una tesi sostenuta nel 2004<sup>5</sup>, si era cercato di esaminare la monarchia italiana e il suo ruolo nel processo di costruzione di una identità nazionale italiana, con una attenzione particolare per la politica simbolica della dinastia. Oltre che sulla monumentalità pubblica e sui rituali politici, ci si era interrogati sulla nazionalizzazione dei simboli dinastici, che, da "monarchici" diventano il riferimento – accettato o contestato, ma in ogni caso riconosciuto, "dell'italianità", contribuendo a rafforzarla. Eppure, questa identità nazionale italiana è spesso percepita

1. Un particolare ringraziamento va al Museo centrale del Risorgimento e al suo Presidente, il prof. G. Talamo, per la sua disponibilità e l'autorizzazione all'uso dell'iconografia per quest'articolo.

2. M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion 1979.

3. Cfr. J. Cl. Schmitt, *L'historien et les images* in *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 35-62.

4. P. Favre, *Fixer l'événement. La représentation des manifestations dans la peinture au début du XIX siècle. L'image en question*, in, *Idéologies, partis politiques et groupes sociaux. Mélanges en l'honneur de Georges Lavau*, a cura di Y. Mény, s.l., Presses de la Fnsp, 1991 (1989), pp. 245-263.

5. C. Brice, *La monarchie italienne et la construction de l'identité nationale (1861-1911)*, Thèse d'Etat, 2004, dactyl, 3 volumes.

ta e presentata come "debole", anche in funzione dei simboli che possono rappresentarla. È in effetti sorprendente, che a differenza della Francia, dove Marianne ha alla fine conquistato – in più di un secolo – lo statuto di simbolo della Repubblica, poi della nazione<sup>6</sup>, l'Italia abbia avuto in definitiva numerose allegorie nazionali, o simboli nazionali: «Italia», in primo luogo, una donna coronata con una muraglia merlata che rappresenta il paese, eredità di una allegoria della Roma antica, spesso circondata, o per meglio dire completata, da alcune statue di donna che rappresentano le città o le province d'Italia; così come le numerose rappresentazioni dei sovrani, nella forma di incisioni, litografie, ritratti, statue, timbri, medaglie commemorative, ecc. Senza dimenticare sicuramente la bandiera tricolore, eredità del periodo rivoluzionario, ormai segnato dalla croce dei Savoia, scudo della casa regnante e sigillo dello Stato, simbolo ufficiale del Regno, la cui simbologia è fortemente impregnata di riferimenti dinastici.

Abbiamo cercato di mostrare come sia possibile parlare di una "nazionalizzazione" dei simboli fortemente legati alla dinastia, e dunque all'istituzione monarchica (bandiera, sigillo di Stato) durante gli anni successivi all'unificazione del paese. Vorremmo soffermarci qui su una questione corollaria, riguardante la rappresentazione dell'Italia attraverso la prospettiva della sua allegoria, durante il periodo post-unitario. La rappresentazione dell'«Italia turrata» è davvero rara, come si è spesso affermato? Il fatto che essa sia spesso completata da altre figure allegoriche, e che non abbia dunque il carattere unico e univoco di Marianne indica che questo simbolo sia polisemico e, d'altra parte, è il contrassegno di una "debole identità nazionale"<sup>7</sup>? È proprio su questo punto che vorremmo insistere, poiché il rapporto che è stato stabilito tra le molteplici rappresentazioni possibili della nazione e la debolezza dell'identità nazionale ci sembra porre un problema. È necessario parlare piuttosto di un "sistema" di rappresentazioni della nazione tenendo conto delle specificità della storia dell'unificazione del paese e considerare i differenti elementi di questa iconografia politica («Italia», le regioni, le città, i sovrani) come complementari gli uni agli altri, rispondendo a livelli di aspettativa differenti, ciascuno dei quali costituisce un elemento dell'identità nazionale. Si può parlare di sistema iconografico concorrente volgendosi ad esempio verso la ricca produzione cattolica, o repubblicana e socialista.

Ci soffermeremo dunque su quelle allegorie dell'Italia che ci sembrano interessanti nel quadro di un atteggiamento sulla nazionalizzazione del paese nella

6. Cfr. M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

7. Cfr. N. Bobbio, *Quale Italia*, in «Reset», n. 13, gennaio 1995; R. Romano, *Paese Italia. Venti secoli di identità*, Roma, Donzelli, 1994; S. Romano, *L'Italia scappata di mano*, Milano, Longanesi, 1994; G. E. Rusconi, *Se cessiamo di essere una nazione*, Bologna, Il Mulino, 1994; «Limes. Rivista italiana di geopolitica», n. 4, 1994, numero speciale, capitolo 1: *A che serve l'Italia. Perché siamo una nazione*, pp. 15-36, per i risultati di tale sondaggio. R. Romano, *Paese Italia*, cit., capitolo 1, *Perché non possiamo non dirci italiani*.

misura in cui, a differenza del Tricolore, o del sigillo di Stato, non si tratta di emblemi ufficiali e a questo titolo definiti da testi di regolamentazione e difesi dalla legge. A differenza di Marianne, «Italia» non ha mai goduto dello statuto "quasi ufficiale" che detengono i busti francesi presenti nei municipi, ed è stata dunque scelta liberamente quando è stata rappresentata. Se si riprende questa idea che i simboli e i rituali concorrono a creare una «forma d'ordine»<sup>8</sup>, o che «la realtà politica è in gran parte elaborata attraverso degli strumenti simbolici»<sup>9</sup>, si giungerà alla conclusione che la simbologia politica può insegnarci alcune cose sui caratteri dell'identità italiana.

### L'Italia e le sue molteplici rappresentazioni

Maurice Agulhon, dedicando ben tre volumi a Marianne<sup>10</sup>, ha mostrato tutto l'interesse che egli poteva avere a prendere i simboli – all'occorrenza l'allegoria della Repubblica – sul serio. Comparata all'allegoria di Marianne, quella dell'Italia<sup>11</sup> («Italia turrata») sembra nascere come una allegoria fragile e oggi quasi totalmente scomparsa, fragilità che rinvia a quella che Romanelli ha definito come «la patria debole degli italiani». Questo rapporto, stabilito in maniera quasi automatica, tra rappresentazione debole e identità nazionale debole costituisce dunque un asse di riflessione importante. Si può veramente dedurre da ciò che può apparire come una difficoltà a «rappresentare» simbolicamente una nazione che l'identità nazionale della nazione stessa sia fragile e mal radicata?

*Italia*, tuttavia, nel momento in cui cominciamo a studiarla, non è una allegoria nuova. Ereditata dalla Roma antica, le sue principali caratteristiche erano già state definite nell'*Icologia* di Cesare Ripa, nella quale doveva apparire come

una bellissima donna vestita d'h abito sontuoso, e ricco con un manto sopra, e siede sopra un globo, ha coronata la testa di torri, di muraglie, con la mano destra tiene uno scettro, ovvero un'hasta [...] e con la sinistra mano una cornucopia piena di diversi frutti, e oltre ciò faremo anco che habbia sopra la testa una bellissima stella<sup>12</sup>.

8. Cfr. D. I. Kertzer, *Riti e simboli del potere*, Roma-Bari, Laterza, 1989 (1988), p. 11.

9. Cfr. *Ibid.*, p. 17.

10. Cfr. M. Agulhon, *Marianne au combat*, cit.

11. Cfr. I. Porciani, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia* in, *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, Bologna, Il Mulino, 1993; F. Mazzocca, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in, *Immagini della nazione del Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti, Roberto Bizzocchi, Roma, Carocci, pp. 89-111; G. Pécout, *Les représentations officielles de l'Italie nouvelle au XIX siècle*, in, *La France démocratique. Mélanges offerts à Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 457-465; Idem, *Des soeurs méditerranéennes de Marianne? Quelques hypothèses sur l'histoire des allégories politiques en Espagne, en Grèce et en Italie*, in corso di pubblicazione.

12. Secondo l'*Icologia* di Cesare Ripa, versione del 1618 citata da F. Mazzocca, *L'iconografia della patria*, cit., p. 92.

Una figura che si vede apparire abbastanza presto, e che fu ripresa a patire dal XVIII secolo, che non cessò poi, dal periodo napoleonico all'unità, di essere declinata, sia nella celebre tomba dell'Alfieri realizzata da Canova nel 1806 - 1810 nella basilica Santa Croce di Firenze, sia nei quadri di Francesco Hayez o infine in numerosi altri supporti scultorei o iconografici. Che sia dolente o trionfante, Italia presenta dunque un certo numero di caratteri che la rendono riconoscibile: è una donna, spesso vestita all'antica, coronata da una muraglia merlata, sormontata talvolta da una stella. «Pallida imitazione dell'immagine francese della libertà rivoluzionaria, questa allegoria si diffonde tuttavia nella letteratura del risorgimento» scrive Alberto Maria Banti<sup>13</sup>. Si noterà qui che nel processo di lotte per l'indipendenza nazionale e nel corso della «costruzione» dell'identità italiana<sup>14</sup>, si assiste meno a una «invenzione della tradizione» secondo le categorie interpretative di Terence Ranger e Eric Hobsbawm<sup>15</sup> quanto a una «reinvenzione» della tradizione basata su simboli e allegorie già conosciuti che hanno il merito di essere riconoscibili dal pubblico al quale si rivolgono, rispondendo pienamente all'«orizzonte di attesa degli Italiani». Questa osservazione è importante poiché gli studi sulla simbologia politica insistono sul fatto che l'efficacia dei simboli deriva da due prerequisiti fondamentali: la coerenza dei messaggi e la familiarità con le forme proposte. Così, il carattere arbitrario dei segni è, nel caso dei simboli, severamente limitato dalla tradizione<sup>16</sup>. Di qui il carattere in fondo atipico della Marianne francese...

Nella comparazione con l'archetipo della rappresentazione allegorica della nazione, vale a dire con il modello francese, può sembrare evidente ricordare che una delle differenze essenziali tra la Francia e l'Italia risiede in Francia nell'assenza del re e dunque dall'obbligo di creare una allegoria che doni corpo alla nuova realtà istituzionale e politica, creando il simbolo della Repubblica che in un poco più di un secolo finirà per diventare il simbolo della Francia *tout court*<sup>17</sup>. In Italia, i forti elementi di convergenza esistenti tra il regno di Piemonte e Sardegna e il regno d'Italia contribuiscono a far sì che l'immagine dell'Italia coabiti, in una relazione di dipendenza, con la figura del monarca. «Si iscrive, insomma, in un quadro condizionato da una forte continuità con modi e forme di rappresentazione del potere e dello Stato che molto dovevano alla tradizione sabauda»<sup>18</sup>. Nella comparazione con il modello francese, questa prima osservazione, è a nostro avviso assolutamente essenziale e condiziona l'insieme del sistema della rappresentazione della nazione. Anzi, «la monarchia non ha tralasciato la tradizione

13. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore delle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 67.

14. Cfr. A.M. Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris, Seuil, 2001.

15. Cfr. *The Invention of Tradition*, a cura di E. Hobsbawm et T. Ranger, Cambridge, Cup, 1983.

16. Cfr. Z. Mach, *Symbols, Conflicts and Identity. Essays in Political Anthropology*, New York, New York University Press, 1993.

17. Cfr. M. Agulhon, *Marianne au combat*, cit., pp. 38-39.

18. Cfr. I. Porciani, *Stato e nazione*, cit., p. 386.

della rappresentazione astratta del regime, poiché è ammesso che il volto del re del momento ne ha piena attinenza»<sup>19</sup> scrive Maurice Agulhon.

Una volta realizzata l'unità, l'allegoria dell'Italia non fu per questo abbandonata a solo vantaggio dei rappresentanti della dinastia. Pertanto, e qui riprendiamo un punto delle argomentazioni di Ilaria Porciani, questa allegoria dell'Italia appare come una assenza. Non la si trova sui timbri - o raramente -, altrettanto raramente nei libri scolastici, o nei diari illustrati. Se è presente, è sulle medaglie commemorative di diversi concorsi. Essa non appare che tardivamente, verso il 1911, al momento del Cinquantenario dell'Unità e della guerra di Libia, ma rappresentata nelle vesti di contadina o di marinaio, a conferma della polisemia della sua figura e dunque della sua ambiguità. Infine, è assente dal monumento a Vittorio Emanuele di Roma. Pertanto, questa rappresentazione pone molteplici tipi di problemi.

Se è chiaro che l'allegoria dell'Italia non ha mai occupato una posizione altrettanto centrale di Marianne in Francia, e che soprattutto non ha mai ottenuto lo statuto di rappresentazione della nazione e dello Stato, nello stesso tempo, essa non è tuttavia assente dall'universo culturale o politico degli Italiani, dal Risorgimento al fascismo. È dunque necessario tentare di comprendere in quale condizione essa è utilizzata e in quali configurazioni simboliche. La presenza della monarchia e delle sue rappresentazioni è, apparentemente, un elemento di «concorrenza» mediatica per l'allegoria dell'Italia. Ma non vi è soltanto questo, poiché è possibile trovare nello stesso tempo le rappresentazioni delle province italiane o delle città della penisola. Da questa constatazione, ci domanderemo infine se è possibile trarre la conclusione che questa pluralità di allegorie rappresentanti tutta o parte della giovane nazione italiana può indicare una identità nazionale debole.

L'assenza dell'Italia coronata di torri dall'iconografia nazionale richiede di essere fortemente articolata. In effetti, una prima ricerca effettuata a distanza sulla base delle informazioni degli archivi dell'Istituto per la storia del Risorgimento permette, indicando «allegoria dell'Italia» di individuare al primo colpo 201 incisioni all'Istituto per la storia del Risorgimento. Tale corpus è nell'insieme abbastanza importante perché si tratta di un primo sondaggio.

Un primo approccio un po' azzardato poiché l'insieme del corpus non è sottoposto a verifica, consiste nel tentare di definire cronologicamente la produzione di questa allegoria dell'Italia. Se si mettono da parte le rappresentazioni impossibili da datare, si trovano inventariate all'Istituto per la storia del Risorgimento 68 rappresentazioni dell'Italia dopo il 1870 e 49 tra il 1848 e il 1869 (e 9 dopo il 1900).

Se non si tenta di trattare queste cifre come altra cosa che un semplice ordine di grandezza, cosa ci insegnano queste immagini sul piano del contenuto? Prima del 1870, e soprattutto prima del 1860, la figura dell'allegoria italiana è rappresentata essenzialmente nella messa in scena di avvenimenti diplomatici o internazio-

19. M. Agulhon, *Marianne au pouvoir*, Paris, Flammarion, 1989, p. 39.

nali. Nei differenti concerti delle nazioni che hanno scandito le tappe delle guerre d'indipendenza, l'Italia appare, agevolmente riconoscibile, a fianco dell'aquila a due teste o del leone britannico. Ma è soprattutto nell'iconografia nazionale che la si trova, richiamando nel suo seno le due città di Roma e Venezia, ancora occupate, o accompagnando nelle loro imprese e nelle loro apoteosi gli eroi del Risorgimento (Cavour, Garibaldi, addirittura Pio IX in alcune incisioni del 1847). Questa Italia raffigurante la nazione a fianco dei suoi gloriosi artefici resta un tema regolarmente alimentato dopo l'unificazione: nel 1878, alla morte di Vittorio Emanuele II, nel 1882, alla morte di Garibaldi, la si ritrova mentre avvolge di un alone di luce gli eroi, o, prostrata davanti la loro tomba – in una figura ormai canonica ispirata alla tomba dell'Alfieri di Canova.

La si ritrova, dopo il 1870, come figura allegorica «astratta», vale a dire senza un contesto narrativo che tenti di inquadrarne le caratteristiche, si potrebbe dire come icona, in numerosi documenti che testimoniano la volgarizzazione di tale figura allegorica. Così, su alcuni bollettini d'iscrizione ad alcune società di mutuo soccorso, o ancora su numerosi album che raccolgono i nomi dei soldati caduti durante le guerre d'indipendenza, o infine su alcune incisioni raffiguranti la nazione, o ancora su alcuni manifesti e almanacchi del Regno. Malgrado questi segni che ci sembrano quelli di una diffusione e di una "nazionalizzazione" dell'allegoria, è vero che essa non otterrà mai il monopolio di Marianne. In effetti, e ciò è particolarmente vero dopo il 1870, «Italia» resta, non senza competizione, ma completata dall'iconografia reale e dall'iconografia territoriale. Ciò che designa le due accezioni di tale allegoria: «Italia» come rappresentazione di un fondamento statuale e politico; e Italia come simbolo di una entità territoriale<sup>20</sup>, rinvianti entrambe, nel contesto di questa seconda metà del XIX secolo, al fondamento della nazione.

E di fatto, ai lati d'«Italia», le rappresentazioni dei sovrani italiani sono estremamente numerose, istituzionalizzate, largamente utilizzate, che si tratti di fotografie distribuite con i principali giornali, di incisioni che li rappresentano «in maestà» o in «azione», di caricature, di quadri presenti nei municipi e nelle amministrazioni o, infine, in numerose statue erette in loro onore<sup>21</sup>. Sul piano quantitativo, un sondaggio dello stesso tipo di quello compiuto per l'allegoria dell'Italia individua all'Istituto per la storia del Risorgimento non meno di 452 occorrenze per Vittorio Emanuele II, 607 per Umberto I, e 59 per la regina Margherita, sua sposa, vale a dire 1118 rappresentazioni a stampa o fotografiche dei

20. Museo Centrale del Risorgimento, Sezione iconografica, Cassetta XXXIII (4), L'Italia e le sue isole dimostrate al popolo.

21. Cfr. C. Brice, *Architecture et politique à Rome. Le Vittoriano (1870-1943)*, Rome, Ecole française de Rome, 1998; Idem, *Pratiques politiques et monumentalité publique dans l'Italie fin-de siècle*, dans les Actes en l'honneur de Maurice Agulhon (13-14 febbraio 2004), in corso di pubblicazione; Idem, *Le monument, un grand livre de pierre? A l'aube de la communication de masse: la communication politique en Italie à la fin du XIX siècle*, Actes du colloque de Lausanne, septembre 2004, Paris, Puf, 2006.

sovrani tra il 1850 e il 1900. In un certo numero di casi, sovrani e «Italia» si affiancano, in quella che sembra essere una complementarità piuttosto che una competizione. In particolare per l'insieme dell'iconografia funeraria<sup>22</sup>, ma anche in alcuni documenti meno eccezionali come alcuni album la cui copertina mostra il sovrano accanto all'Italia coronata di torri<sup>23</sup>. «Italia» e talvolta i sovrani si vedono ugualmente affiancare alcune rappresentazioni di città italiane<sup>24</sup>, sia durante il periodo dell'unificazione – e sono soprattutto Milano, Venezia e Roma che appaiono poiché queste furono le ultime città annesse al Regno – sia dopo l'Unità, simboleggiando così la completezza dell'edificio nazionale. Bisogna attendere il secolo seguente, e soprattutto la Grande Guerra, perché alla litania delle città – o delle regioni – si sostituisca la rappresentazione cartografica della penisola<sup>25</sup>. Ciò non è affatto sorprendente poiché durante la guerra, e prima di essa, è ormai l'integrità di un territorio fisico riconosciuto che deve essere completato (le terre irredente) o difeso.

L'esempio delle allegorie nell'arte statuaria monumentale mostrerebbe, allo stesso modo, che un monumento, una statua, è quasi sempre completata da alcune allegorie complementari del personaggio principale, allegorie generalmente destinate a radicare il monumento in uno spazio regionale o locale. L'esempio della statua di Vittorio Emanuele II a Venezia mostra bene questa complementarità tra simboli dinastici e municipali. Il monumento concepito a Venezia da Ettore Ferrari (una statua equestre monumentale) risponde ai criteri di questa monumentalità pubblica della fine del secolo, affiancando alla figura del re "Padre della Patria" un insieme allegorico che riconduce l'insieme al contesto locale. Il re, a cavallo, nell'azione dell'incitamento al combattimento, rassomiglia molto alle statue equestri dell'epoca. In uniforme, guerriero, è il difensore dell'unità e della libertà nazionali. La leggibilità del monumento in un contesto specificamente veneziano è resa possibile dalle allegorie che decorano la base della statua: due rappresentazioni di Venezia, sotto forma di una donna assisa, nel 1849 e nel 1866. Nel 1849, la donna adotta una postura fiera «nell'atteggiamento di una difesa disperata»; nel 1866, una Venezia maestosa, libera. Due leoni, emblemi della Serenissima, ribadiscono il messaggio: il leone del 1849 dilania le catene straniere, e il leone del 1866, calmo, sereno, fiducioso della pace e della prosperità. Il messaggio politico di Ettore Ferrari sembra ben essere la glorificazione dell'eroismo veneziano del 1849, indicandone nello stesso tempo il carattere vano e disperato: è necessario che intervenga il re, simbolo della nazione in armi, perché la lotta sia infine coronata da successo e Venezia, liberata, ritrovi pace e prosperità.

22. Museo Centrale del Risorgimento, Sezione iconografica, Veduta 10/1, Lutto ed apoteosi.

23. Museo Centrale del Risorgimento, Sezione iconografica, Vedute 10/53, Album dedicato alla Guardia Nazionale di Roma.

24. Museo Centrale del Risorgimento, Sezione iconografica, Cassetta X (28), Re Vittorio Emanuele, Italia ti rammenta le due sorelle schiave e oppresse.

25. Museo centrale del Risorgimento, Sezione iconografica, Veduta 13 b (75), VI prestito nazionale.

Ci sembra dunque che la moltiplicazione delle rappresentazioni dell'Italia, allegoria dell'«Italia turrata», in presenza o no dello «stellone»<sup>26</sup>, rappresentazioni dei sovrani, delle regioni o delle città – senza contare gli altri personaggi del Risorgimento – costituisca, in realtà, un «sistema» iconografico.

Un sistema nel quale l'impiego di questa o quella rappresentazione della nazione corrisponde a un tipo di iconografia (caricatura, satira, commemorazione, affermazione del potere) e nel quale i livelli di rappresentazione si completano più di quanto non si oppongano. Si deve vedere in questa pluralità il segno di una debolezza dell'identità nazionale? È indubitabile che l'unificazione dell'Italia si sia scontrata con ostacoli che furono superati più o meno bene: la Questione Romana che ipotecò per molto tempo l'unità nazionale fino ai primi decenni del XX secolo, e che fu veramente regolata soltanto nel 1929 con gli accordi del Laterano. Il problema del federalismo, soluzione politica che fu abbandonata a vantaggio di una centralizzazione amministrativa e politica forte, ma che continuò tuttavia a esistere sotto una forma più diffusa, quella del peso delle identità regionali, quasi locali, eredità del passato medioevale e del Rinascimento. Il problema, infine, dell'opzione politico – diplomatica adottata per condurre a buon fine l'unificazione, vale a dire il ruolo dominante della Casa Savoia, e dunque l'adozione di una soluzione monarchica, a spese di una soluzione «popolare» sostenuta da una parte della Sinistra italiana. Altrettante questioni che resero senza alcun dubbio l'unificazione più lenta e difficile, tanto più che la partecipazione politica restò debole fino al 1882 e che il paese non adottò il suffragio universale che nel 1912.

In queste condizioni, la pedagogia nazionale, il processo di *state building* che, in Italia, ha la particolarità di coincidere con quello di *nation building*, doveva tenere conto di questi ostacoli e di queste difficoltà. Sembra dunque che questo sistema iconografico, molto più di un riflesso di una identità nazionale debole, corrisponda alla messa in opera di una pedagogia nazionalizzante, diversificata e suscettibile di toccare popolazioni eterogenee. La presentazione, concomitante, di differenti immagini o rappresentazioni dell'Italia offriva un «repertorio» sufficientemente vasto per essere utilizzato, se non addirittura accettato.

La rappresentazione dell'«Italia turrata» non è, lo si è detto, una allegoria nuova mentre l'Italia si costituisce in nazione. Utilizzata nel corso del XIX secolo, incarna la nazione straziata e umiliata dagli invasori stranieri, la nazione incompiuta che piange le sue sorelle ancora sotto il giogo o infine la nazione-madre che riunisce intorno a sé le componenti dell'Italia, siano i suoi eroi o le sue piccole patrie. Ciò è stato dimostrato da Alberto Maria Banti, il quale ha individuato come nodo narrativo forte del Risorgimento il tema della famiglia, della comunità nazionale paragonata a una comunità familiare. Una volta compiuta l'Unità, l'«Italia turrata» si istituzionalizza, se così si può dire, e tende, a fianco delle rap-

presentazioni «umanizzate», a divenire ugualmente un simbolo, un'icona della patria/nazione/Stato, come in quegli album, o biglietti o bollettini d'adesione. Ai lati, attorno all'Italia, raramente senza di essa, le allegorie delle città italiane e delle province della penisola. Riunite attorno all'«Italia», generalmente rappresentata sullo stesso canone iconografico (donne coronate di torri), con emblemi specifici della loro città – emblemi ispirati agli scudi del passato o, quando si sono modernizzate, presentando una grande varietà – le allegorie delle città sono costitutive dell'Italia. Esse ne presentano le componenti con l'Italia, e formano un tutto che è la nazione delle Cento Città, con Roma che occupa un posto a parte in questa gerarchia. Questa maniera di rappresentare la nazione permette, a differenza di una rappresentazione univoca, di declinare il sentimento identitario nell'insieme della penisola. Se è innegabile che esista una competizione forte tra le città (Milano, capitale morale, Torino, città industriale, Roma) e tra le regioni, questa immagine conferisce a ciascuna identità amministrativa e culturale della penisola il suo posto, la sua immagine, nel seno della comunità nazionale.

Le rappresentazioni dei sovrani, infine, siano o no accompagnate con le rappresentazioni dell'Italia o delle Città, rispondono ad alcune pratiche secolari rafforzate dalla comunicazione di massa. L'adeguamento dinastia/Stato/nazione resta oggi un tema di discussione tra gli storici. Ci sembra, e abbiamo tentato di dimostrarlo – riprendendo le tesi di Umberto Levra<sup>27</sup>, che durante i primi cinquanta anni dell'Unità fu messa in atto una grande impresa di pedagogia per assimilare la dinastia Savoia a una dinastia italiana, e per «nazionalizzare» la monarchia e al tempo stesso «monarchizzare» la nazione – per parafrasare una espressione conosciuta. Simboli, viaggi reali, carità pubblica e pratica politica hanno contribuito a fare dei sovrani i rappresentanti privilegiati della nazione, indipendentemente dalle opzioni politiche di accettazione o di rifiuto della monarchia. Essi esistono come incarnazione dello Stato e del paese. È come tali che sono rappresentati: come sovrani nei ritratti ufficiali e nelle fotografie che circolano largamente nel regno, come incarnazione della nazione anche quando si tratta di allegorie o di vignette politiche. Essi completano l'iconografia nazionale e la dominano a fianco d'«Italia» e talvolta delle città e delle regioni. È del resto interessante notare che le illustrazioni nelle quali il sovrano è rappresentato in quanto personaggio a fianco della figura d'«Italia» sono le più numerose nel momento dei lutti, mentre il personaggio scomparso non è rappresentato, mentre ci si trova in un interregno, in una vacanza politica, e che i due protagonisti non sono dunque ridondanti. In compenso, si troveranno numerose illustrazioni in cui l'immagine del re è accostata a «Italia» come simbolo della sua azione politica, o come protagonista prima del 1870 (così Vittorio Emanuele, il personaggio, riceve una Italia implorante di liberare Venezia e Roma). Non vi è dunque vera incompatibilità tra il re personaggio storico rappresentato e «Italia», ma in una rappresentazione statica, istituzionalizzata. In effetti, i ritratti ufficiali dei sovrani sono degli

26. Lo *stellone* o stella d'Italia corona spesso l'*Italia turrata*. Questa stella è stata ricollegata al motto di Carlo Alberto «Attendo la mia stella» e simboleggia dunque l'unione dell'Italia e della dinastia.

27. Cfr. U. Levra, *Fare gli Italiani*, cit.

autentici emblemi dello Stato, rappresentati sui timbri o sulle monete, là dove in Francia domina una figura femminile.

Infine, cosa resta dell'Italia di Cesare Ripa alla fine del XIX secolo o nel XX secolo? Una donna coronata di una muraglia merlata. Gli altri attributi sono infinitamente diversificati e possono essere più frequentemente il tricolore, o ancora un personaggio di ragazzo nudo detto dell'Unità d'Italia, o ancora lo «stellone d'Italia», la stella che brilla al di sopra della corona. La corona merlata resta un elemento davvero riconoscibile d'«Italia», con la tendenza a declinare nei primi anni del XX secolo per mostrare una donna con l'elmo – riferimento all'elmo di Scipio di *Fratelli d'Italia*, che non era ancora l'inno nazionale. Questa capigliatura merlata è al tempo stesso molto riconoscibile ma ugualmente suscettibile di provocare qualche confusione poiché tradizionalmente anche le città d'Italia sono simboleggiate dalle loro mura. Di colpo, «Italia», nella sua allegoria, non cambia di registro iconografico in rapporto ad alcune entità complementare, ma di natura differente, costituite dalle città della penisola. In effetti, «Italia» appare allora non come una «super città» ma come la rappresentazione dell'insieme delle città italiane, le Cento Città. Questa difficoltà di lettura è, in realtà, teorica poiché le modalità di rappresentazione fanno sì che generalmente, mentre «Italia» è rappresentata insieme a una o a molteplici altre città, una differenza di trattamento (dimensione, ubicazione) conferisce all'allegoria nazionale la preminenza<sup>28</sup>. Infine, sul Vittoriano nel quale sono rappresentate numerose città attorno alla statua del re non vi è confusione possibile poiché «Italia» è assente dal monumento.

Per quanto concerne il sesso d'«Italia», il fatto che si tratti di una donna rappresenta secondo Alberto Maria Banti un elemento supplementare della sua tesi sui valori risorgimentali, e in particolare quando la figura d'«Italia» diventa una figura materna e protettrice, familiare in qualche modo, rappresentando la patria come «un'articolata rete parentale»<sup>29</sup>.

Nelle rappresentazioni in cui il genere d'«Italia» diviene un elemento di comprensione della narrazione presentata è meno la madre che la donna, è quasi la sposa che è messa in scena. Così, in due incisioni riconducibili senza dubbio al 1877<sup>30</sup>, troviamo una Italia che nel 1859 è adagiata sulle braccia di Vittorio Emanuele, e nel 1877 gli volge le spalle. Qui è chiaramente la coppia più che la fratellanza ad essere rappresentata. Una coppia che si fa e si disfa... Infine «Italia» diventerà, modernizzata, una figura delle caricature o dei manifesti, dalla Grande Guerra fino al ventennio fascista.

Non bisognerebbe sottovalutare infine la rappresentazione di una «Italia» guerriera, la spada in mano, perfetta con l'elmo, che può essere rappresentata «in maestà» serena e forte o in azione, amazzone terrificante, come attestano i manifesti della Prima guerra mondiale.

28. Museo Centrale del risorgimento, Sezione iconografica, Cassetta XXXIII(23), Valorosi pisani morti per l'indipendenza.

29. Cfr. A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., p. 67.

30. Museo Centrale del Risorgimento, Sezione iconografica, Vedute 10 (55) e 10 (56).

## Un sistema iconografico senza Italia, il Vittoriano

Il monumento di Roma a Vittorio Emanuele II, il Vittoriano o altare della Patria, rappresenta un buon esempio di questo *sistema* iconografico. È senza dubbio più facile studiarlo nella misura in cui gli archivi ci hanno lasciato tracce delle deliberazioni e delle spiegazioni delle intenzioni perseguite dai promotori del monumento – a differenza delle incisioni o delle foto per le quali l'intenzionalità degli autori resta a nostra intera discrezione. Si è in effetti notato<sup>31</sup> che su questo immenso monumento dedicato al Padre della patria, si trova la statua del sovrano circondato dalla dea Roma, dalle cento Città d'Italia, e dalle Regioni rappresentate nella parte superiore del portico. Ma non vi è nessuna rappresentazione dell'Italia. Si è potuto vedere in questa assenza – e questa era stata la mia prima impressione<sup>32</sup> – il segno di una grande debolezza del sentimento nazionale incapace di riunire, in una unica figura, la nazione. Ma, lo si intuirà, penso oggi, dopo aver esaminato più da vicino la politica di nazionalizzazione condotta dalla monarchia, che la figura d'Italia è l'insieme dello scenario monumentale, che include attorno al sovrano, città e regioni. E che la rappresentazione d'«Italia» sarebbe stata ridondante poiché il sovrano era già rappresentato, in maestà e in maniera altrettanto monumentale.

È del resto ciò che ci rivelano le discussioni attorno alla costruzione del monumento. La presenza, o no, d'«Italia» sul monumento durante la fase di progettazione resta un mistero. In effetti, «Italia» sembra essere scomparsa dal monumento anche se la sua rappresentazione era stata all'origine prevista. Così, nella seduta che riunisce la Commissione reale incaricata dei lavori di costruzione, il 29 ottobre 1908, allorché ci si interroga sulla qualità dei grandi gruppi scultorei posti sulla parte anteriore del monumento (la Forza di Rivalta, il Sacrificio di Bistolfi, la Concordia di Pogliaghi e il Diritto di Ximenes), Ernesto Basile, membro eminente della Commissione, apre la discussione segnalando che nel gruppo proposto da Rivalta (La Forza), la figura rappresenta l'Italia.

Ora, poiché l'Italia è già rappresentata quattro volte, su ciascun capitello delle colonne del portico, gli sembrerebbe importante che essa non sia rappresentata di nuovo nelle opere scultoree per non creare una ripetizione<sup>33</sup>.

Questa asserzione secondo la quale vi sarebbero già quattro rappresentazioni dell'Italia previste pone un problema. In effetti, non vi è alcuna traccia di questo progetto, e non sembra che Sacconi (l'architetto del monumento) abbia mai pensato di rappresentare l'Italia quattro volte. Tanto più che questa quadruplici allegoria avrebbe avuto un effetto per lo meno strano in un monumento consacrato all'unità della patria. Non è impensabile che si tratti qui di un argomento (specioso)

31. I. Porciani, *Stato e nazione*, cit.

32. Cfr. C. Brice, *Architecture et politique à Rome*, cit.

33. Archivio Centrale dello Stato (A.C.S.), Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia, Divisione V, busta 50.

utilizzato da Ernesto Basile per costringere gli scultori a rivedere il loro progetto. Non è che una ipotesi, ma l'Italia scomparve dal monumento poiché le quattro Italie non furono mai realizzate e Rivalta trasformò completamente il suo progetto. L'Italia scomparve ugualmente dal progetto di Giulio Monteverde nel gruppo scultoreo *Il Pensiero*, nel quale l'autore presentava «il genio del Pensiero che guarda l'Italia assisa ai suoi piedi». Il Presidente della Commissione domandò immediatamente che l'Italia fosse trasformata in allegoria del Pensiero<sup>34</sup>. I gruppi scultorei sono stati dunque realizzati tenendo conto delle esigenze della Commissione, e le statue dell'Italia che dovevano essere poste sui capitelli non sono state erette. L'assenza dell'Italia dal monumento non era stata dunque prevista ma la Commissione ha scelto di non rappresentarla piuttosto che monumentalizzarla più volte.

Si trovano ugualmente nella decorazione del monumento le città e le regioni già evocate. Già dal progetto iniziale Giuseppe Sacconi aveva previsto di collocare 16 regioni d'Italia nel portico del monumento. Il concorso fu lanciato tardivamente, l'11 gennaio 1907 e la Commissione ricevette 198 progetti. Il sapore fortemente regionalista del concorso fu accentuato dalla decisione presa il 14 maggio 1907 di assegnare l'esecuzione di una regione preferibilmente a uno scultore che vi fosse nato.

Le decisioni attorno ai plastici di dimensione di un quinto presentati dai candidati, l'11 luglio 1907, mostrano la conclusione di una «reinvenzione della tradizione» regionale italiana. In effetti, le esigenze dei membri della Commissione indicano come, nell'arco di mezzo secolo, le allegorie regionali – di regioni talvolta create a partire dagli antichi Stati e senza reale identità – si sono a poco a poco consolidate, a partire da elementi antichi rivisitati in questo inizio del XX secolo. Così, per la figura della Lombardia, il Presidente della Commissione domanda «che essa sia più tranquilla e storica che donna di mondo, e che vi siano ricordate la battaglia di Legnano e le Cinque Giornate di Milano»; il Veneto doveva «avere un carattere più storico che ricordi un dipinto del Veronese»; la Liguria doveva inalberare non il corno ducale, ma la corona dei dogi di Genova; la Toscana doveva avere un abito che ricordasse il Trecento e la Campania presentare come attributi la corona di spighe, la cornucopia dell'abbondanza e la zaga. È dunque a una ricomposizione fortemente storicistica e immaginaria, molto lontana dalla realtà delle regioni italiane che si dedica la Commissione, ma tuttavia a una ricomposizione allegorica e esaustiva della nazione. Ciò è talmente vero che nel luglio 1915, fu proposto di aggiungere le statue delle terre irredente, ciò che fu accettato e confermato il 14 dicembre 1918: «Fu esaminato il modo di rappresentare con alcune figure scolpite le regioni, o province, o città più caratteristiche e significative che la pace vittoriosa riunirà alla Madre Patria»<sup>35</sup>. Progetto che restò senza seguito...

34. Archivio Centrale dello Stato (A.C.S.), Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale Edilizia, Divisione V, busta 50, 30 ottobre 1908.

35. Archivio Centrale dello Stato (A.C.S.), Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale Edilizia, Divisione V, busta 50 e 51.

Per la decorazione della base della statua equestre nella quale dovevano figurare le città italiane, è chiaro che architettonicamente e artisticamente, era impossibile rappresentare le Cento Città, tema classico della simbologia nazionale. Il problema fu dunque duplice: come effettuare una scelta delle città che sarebbero state rappresentate, e come evitare un effetto troppo ripetitivo rispetto alle rappresentazioni delle regioni. Per tale problema, il deputato Fradeletto, membro della Commissione, propose la seguente soluzione:

Poiché le regioni dovrebbero rappresentare nel loro insieme l'unità del territorio nazionale, il criterio proposto per la scelta delle città dovrebbe essere essenzialmente storico. Le città che devono essere rappresentate sono quelle che hanno avuto il maggiore impatto politico e intellettuale, che hanno rappresentato nelle differenti epoche le fortune nazionali e che hanno esercitato su di esse la maggiore influenza<sup>36</sup>.

In funzione di tali criteri, le città proposte furono

Torino, città capitale della quale è originaria la dinastia che compì il Risorgimento, Firenze, culla della nostra lingua e delle nostre più grandi glorie artistiche e letterarie, Venezia e Genova che segnarono allora l'apoteosi della nostra potenza militare, Ravenna capitale sotto la dominazione bizantina, Bologna sede della più antica e famosa università del paese, Napoli e Palermo, capitali del regno di Napoli e di Sicilia, Milano e Ferrara, capitali degli omonimi ducati, Pisa e Amalfi, le due più piccole repubbliche marinare e infine Urbino e Mantova, due centri minori che diedero vita alle più gloriose arti del Rinascimento e al culto dell'umanesimo.

Si noterà la posizione piuttosto secondaria di Milano in questa enumerazione, piuttosto che di Napoli... Così, se le regioni dovevano innanzitutto rappresentare l'insieme della nazione, e più precisamente del territorio nazionale, le città erano destinate invece a mettere in evidenza il passato del paese nelle sue manifestazioni più gloriose. Ricordiamo che la statua di Roma era stata già prevista al centro del monumento, davanti al piedistallo della statua equestre, e che essa si distaccava dunque per le sue dimensioni e la sua centralità, dall'insieme delle altre città. Malgrado il carattere abbastanza retorico e senza grande originalità di questo scenario allegorico e simbolico, appariva chiaramente che esso era destinato ad essere letto in maniera complementare, la statua equestre del sovrano marcando il principio dinastico, nazionale e patriottico, circondato dagli attributi territoriali, culturali e morali<sup>37</sup> della Terza Italia.

In compenso, era essenziale, per gli Italiani, che ciascuna di queste entità forti alle quali appartenevano nello stesso tempo in quanto italiani, vale a dire le città

36. Archivio Centrale dello Stato (A.C.S.), Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale Edilizia, Divisione V, busta 50 e 51.

37. I caratteri morali devono essere ricercati negli attributi dei grandi gruppi marmorei che abbiamo evocato precedentemente (Azione e Pensiero, Forza, Diritto, Concordia e Sacrificio).

e province, fossero rappresentate all'interno del monumento dinastico – nazionale. Ricordiamo peraltro che nel 1911, quando si svolse l'inaugurazione del monumento, ebbe luogo a Roma una grande esposizione dal titolo *Il Simposio delle Regioni*, con lo scopo di mostrare le particolarità etnografiche e monumentali delle diverse regioni italiane. Così, nonostante l'assenza dell'allegoria d'«Italia» sul più grande monumento nazionale del paese, si può veramente affermare che questo è espressione di una identità nazionale debole? Mi sembra al contrario che questo monumento, descritto attraverso i suoi aspetti architettonici, le sue sculture talvolta poco omogenee, riunisce le diverse identità italiane in una identità nazionale: identità locali, regionali, dinastiche, l'insieme di questo sistema di rappresentazione funziona, senza incoerenza, e con una certa efficacia che il regime fascista non esiterà a recuperare.

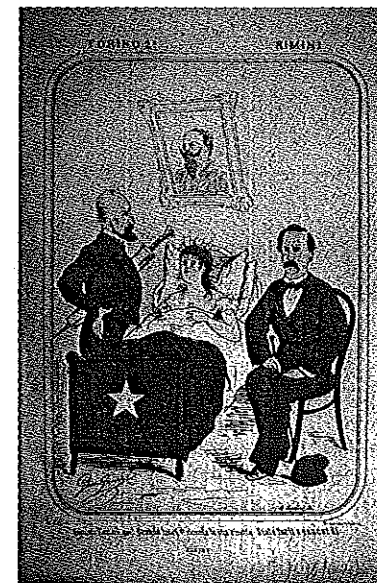
In conclusione, interrogarsi sull'iconografia della nazione italiana nel XIX secolo permette di mettere in evidenza molteplici livelli complementari che, invece di escludersi, tendono al contrario a rafforzarsi gli uni con gli altri. La Francia fu senza dunque l'eccezione; come ha scritto Maurice Agulhon, «il problema della rappresentazione dello Stato si pose dunque per la nostra Repubblica in termini particolari. [...] La Repubblica è in principio un regime "a-iconografico"»<sup>38</sup>, regime a-iconografico che risolve questo problema adottando Marianne. L'Italia, si potrebbe dire, è un regime «poli-iconografico». Come in tutte le monarchie, la figura del sovrano domina la doppia rappresentazione dello stato e della nazione, con un doppio registro che gode di una reale efficacia. Un registro "ufficiale" quello dei timbri, ritratti, monete o biglietti, registro nel quale i caratteri iconografici sono fissati e anche protetti dalla legge. E un registro più popolare, meno canonico, nel quale prevale un possibile sentimento di identificazione, di riconoscimento o semplicemente di illustrazione. «Italia», figura antica della penisola, agevolmente riconoscibile, di una grande plasticità, ora guerriera temibile, ora madre patria sconsolata ma anche, talvolta, personaggio ironico e familiare. «Italia» è plurale ed è ciò che costituisce – e questo è un punto di somiglianza con Marianne – la sua forza in materia di comunicazione politica. L'«Italia turrita» può simbolizzare una nazione lontana come una patria più vicina. Circondata da città e regioni, può allearsi alle piccole patrie, così importanti in Italia. In definitiva, l'allegoria dell'Italia, polisemica e plurale, non fa che rafforzare e consolidare una identità ricca e complessa, ma in nessun caso debole, almeno per il periodo qui analizzato.

traduzione di Sante Cruciani

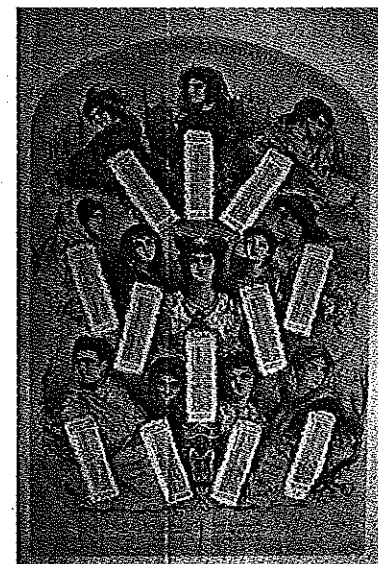
38. Cfr. M. Agulhon, *Marianne au pouvoir*, cit., p. 22.



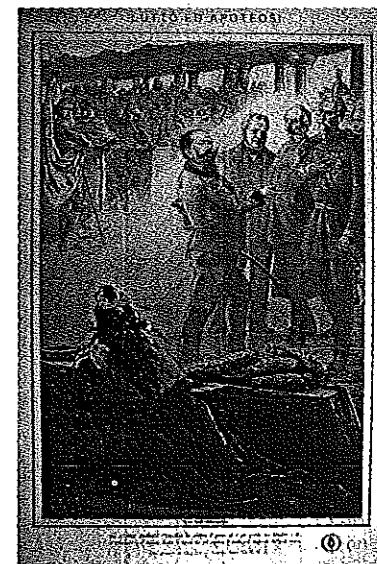
1. Museo centrale del Risorgimento, Cassetta IX 38, 1895.



2. Museo centrale del Risorgimento, Vedute 10a(100), s. d., «Allegoria dell'Italia».



3. Museo centrale del Risorgimento, Vedute 9B(57), «Le città italiane nel calendario del 1867».



4. Museo centrale del Risorgimento, Vedute 10/39, «Lutto ed apotheosi».



5. Museo centrale del Risorgimento, sezione iconografica, Cassetta X (28), Re Vittorio Emanuele, «Italia ti rammenta le due sorelle schiave e oppresse».



6. Museo centrale del Risorgimento, sezione iconografica, Vedute 10 (55).



7. Museo centrale del Risorgimento, sezione iconografica, Vedute 10 (56).



8. Museo centrale del Risorgimento, Cassetta X (9-2), «Popoli, mirate chi mi spezzò le catene».

## Le culture e i movimenti giovanili sul web<sup>1</sup>

di Beppe De Sario

### Introduzione

I siti sulle culture, i movimenti e le aggregazioni associative giovanili prendono forme assai differenti in rete. I soggetti che li animano, peraltro, intrattengono rapporti differenziati con il *medium* digitale<sup>2</sup>. Ciò è dovuto a numerosi motivi, tra i quali il livello di istituzionalizzazione dei movimenti giovanili considerati. Ma altre differenze sono più profonde e significative, ed attengono alla loro vicenda storica o al ruolo che la tecnologia, i media, le forme espressive e l'azione simbolica – fatta di stili e pratiche culturali differenti – sono venute ad assumere nella costituzione delle culture giovanili contemporanee<sup>3</sup>.

La storia delle culture giovanili e dei movimenti dei giovani non emerge ovviamente solo con il secondo dopoguerra, né tantomeno con le trasformazioni politiche e socio-culturali successive all'«età dell'oro» del secolo scorso. Vicende più profonde, emergenti dalle convulse fasi di modernizzazione e trasformazione sociale d'inizio Novecento, o ancor più dalla radicalizzazione politica tra le due guerre mondiali, hanno fatto da contesto al formarsi di molti movimenti giovanili organizzati. Ma altre vie sono state possibili: ad esempio, l'immersione carsica di alcuni fattori e pratiche culturali dopo l'avvenuta scomparsa delle rispettive organizzazioni – come per l'educazione libertaria e le pratiche sessua-

1. I siti *web* osservati nel presente articolo ed i contenuti discussi erano attivi nel periodo compreso tra il 15 marzo e il 15 aprile 2007.

2. Un recente campo di interesse, citato puramente come esempio, è rappresentato dal rapporto tra attivismo e «rivoluzione digitale»; cfr. ad esempio, T. Harding, *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso*, Roma, Editori Riuniti, 2003; P. Himanen, *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*, Milano, Feltrinelli, 2001; A. Di Corinto e T. Tozzi, *Hacktivism. La libertà nelle maglie della rete*, Roma, Manifesto Libri, 2002.

3. Per il rapporto tra pratiche culturali, conflitto sociale e identità giovanile cfr.: *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*, a cura di S. Hall e T. Jefferson, Londra, Hutchinson, 1976; D. Hebdige, *Subculture. The meaning of style*, Londra, Methuen & Co., 1979. Per il ruolo dell'azione simbolica nei movimenti sociali e giovanili, cfr.: J. M. Jasper, *The art of moral protest. Culture, biography and creativity in social movements*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1997; *Passionate politics: emotions and social movements*, a cura di J. Goodwin, J. M. Jasper, F. Polletta, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 2001. Per un confronto tra approcci teorici «culturalisti», «soggettivisti» e le teorie del «consumo produttivo» cfr.: A. Melucci, *Challenging Codes: Collective action in the information age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; K. McDonald, *Global Movements. Action and culture*, Oxford, Blackwell, 2006; A. Touraine, *Il ritorno dell'attore sociale*, Roma, Editori Riuniti, 1988; M. De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Parigi, Gallimard, 1990. Sul rapporto tra tecnologie