

# Il lungo Ottocento e le sue immagini

Politica, media, spettacolo

*a cura di*

*Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci, Alessio Petrizzo*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Questo volume è stato pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Civiltà e forme del sapere nel quadro del programma  
di assegnazione dei fondi indivisi di Ateneo dell'Università di Pisa

© Copyright 2013

EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673760-1

# Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento\*

Gian Luca Fruci, Alessio Petrizzo

1. Nel corso degli ultimi due decenni la ricerca storica ha cominciato a misurarsi con le fonti iconografiche in maniera stabile, puntuale e consapevole. Profondi cambiamenti di prospettive, metodi e temi hanno reso evidente che le immagini non costituiscono affatto una fonte decorativa e accessoria della ricerca, né la porta d'accesso a una dimensione secondaria delle dinamiche sociali. Il fatto che rappresentazioni e immaginari non costituiscono elementi derivati o ininfluenti nelle vicende storiche è un'acquisizione ormai condivisa nel panorama storiografico, dopo le accese controversie degli anni Ottanta e Novanta del Novecento intorno ai cosiddetti *linguistic* e *cultural turn* che a partire dagli anni Settanta avevano rimarcato la performatività della dimensione dei linguaggi e delle pratiche culturali<sup>1</sup>. Tuttavia, se l'analisi del discorso (il principale strumento teorico per lo studio di rappresentazioni e immaginari) è entrata a far parte dei metodi correntemente praticati in sede storica, il rapporto tra gli storici e i prodotti visuali ha conosciuto solo in anni recenti i primi tentativi di sistemazione sul piano teorico e metodologico<sup>2</sup>.

In particolare, a causa della disponibilità e varietà di fonti scritte, per l'età contemporanea si è registrato un curioso paradosso: a lavorare in maniera meno sistematica e più occasionale con le fonti iconografiche sono stati soprattutto gli storici dell'epoca in cui le tecnologie di produzione e riproduzione delle immagini hanno garantito alla comunicazione fondata su media visuali una scala, una capillarità, un pubblico – e probabilmente un'influenza – senza precedenti. Sull'argomento, sono stati perciò soprattutto gli approcci di altre discipline a determinare e orientare i giudizi più ricorrenti, segnatamente su un punto. La teoria critica, tra anni Quaranta e Sessanta del secolo scorso, e le numerose ricerche condotte sul versante sociologico, etnografico e degli approcci *reader oriented* al cinema e alla televisione, in particolare intorno al Center for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham, tra anni Sessanta e Ottanta, hanno sistematicamente analizzato i nessi tra i media visuali e le forme della cultura di massa come un fenomeno

\* Il testo è stato progettato ed elaborato in comune dai due autori. Gian Luca Fruci ha redatto i paragrafi 1 e 3; Alessio Petrizzo i paragrafi 2 e 4. Il paragrafo 5 si deve a entrambi.

<sup>1</sup> Victoria E. Bonnell, Lynn Hunt (a cura di), *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1999; Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Seuil, Paris 2004.

<sup>2</sup> Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, La Découverte, Paris 1997; Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Carocci, Roma 2002; Annie Duprat, *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Belin, Paris 2007; Christian Delporte, Laurent Gervereau, Denis Maréchal (a cura di), *Quelle est la place des images en histoire?*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2008; Ludmilla Jordanova, *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

caratteristico del Novecento<sup>3</sup>, indirizzando verso tale prospettiva interpretativa anche la ricerca storica più sensibile al loro appello<sup>4</sup>. Lo stesso Guy Debord – che ha coniato l'influente etichetta «società dello spettacolo» e ha indicato il tratto costitutivo della contemporaneità nella dipendenza di ogni relazione (economica, sociale, politica) dalla mediazione dell'immagine – colloca le prime manifestazioni di tale fenomeno alla metà del XX secolo<sup>5</sup>.

Tra gli storici che in seguito si sono interessati al problema, la maggior parte ha proposto di collocare il tornante decisivo dell'incontro fra media visuali e cultura di massa negli ultimi decenni del XIX secolo<sup>6</sup>. Diversamente, recenti contributi storiografici hanno invitato a ripensare le tecnologie di informazione e i circuiti comunicativi del tardo XVIII secolo e hanno suggerito che sia possibile tracciare una genealogia assai più risalente e ipotizzare una diversa articolazione del rapporto tra immagini, media e spettacolarizzazione delle pratiche sociali e politiche, che si collocherebbe così alle origini stesse dell'età contemporanea<sup>7</sup>.

Si deve soprattutto a lavori di storia del teatro e a ricerche focalizzate sulla *street politics* e sulla teatralizzazione delle appartenenze e dei conflitti sociali e politici<sup>8</sup>, così come a pionieristici contributi di storici dell'arte incentrati sulle pratiche effettive della visione<sup>9</sup>, l'individuazione di una svolta periodizzante nei decenni a cavaliere fra Sette e Ottocento. In quella congiuntura, infatti, non solo appare singolarmente frequente l'interesse per la sperimentazione ottica, ma più in generale è assai vivace la riflessione sulla dimensione visuale, a cui sono dedicati lavori e trattati specialistici, in ambito filosofico e scientifico, che non restano privi di ricadute sulla progettualità politica, dove si assiste allora all'elaborazione della categoria di «pubblicità» e alla comparsa di testi, come il *Panopticon* (1791) di Jeremy Bentham, che attraverso le metafore dello sguardo danno forma all'ideale di una società trasparente

<sup>3</sup> Shaun Moores, *Il consumo dei media. Un approccio etnografico* (1993), il Mulino, Bologna 1998.

<sup>4</sup> Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Milano 1993; L. Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris 2000; Peppino Ortleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.

<sup>5</sup> Guy Debord, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008.

<sup>6</sup> Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* (1983), il Mulino, Bologna 1988. Sul caso italiano, cfr. Andrea Sangiovanni, *Le parole e le figure. Storia dei media in Italia dall'età liberale alla seconda guerra mondiale*, Donzelli, Roma 2012.

<sup>7</sup> Paul Starr, *The Creation of the Media. Origins of Modern Communication*, Basic Books, New York 2004, pp. 47-150; Robert Darnton, *Le notizie a Parigi: una precoce società dell'informazione*, in Id., *L'età dell'informazione. Una guida non convenzionale al Settecento* (2003), Adelphi, Milano 2007, pp. 41-91; Id., *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass.-London 2010; Jane Kromm, Susan Benforado Bakewell (a cura di), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Berg, Oxford-New York 2010; Charles Walton (a cura di), *Into Print. Limits and Legacies of the Enlightenment. Essays in Honour of Robert Darnton*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2011, pp. 15-81, 131-174.

<sup>8</sup> James Vernon, *Politics and the People. A Study in English Political Culture, c. 1815-1867*, Cambridge University Press, New York 1993; Simon P. Newman, *Parades and the Politics of the Street. Festive Culture in the Early American Republic*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997; Maurice Samuels, *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2004; Sheryl Kroen, *Politics and Theater. The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2000; Carlotta Sorba, *Teatro, politica e compassione. Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVIII e XIX secolo*, in «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900», XII (2009), n. 3, pp. 421-446; Ead., *National theater and the age of revolution in Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», XVII (2012), n. 4, pp. 400-413.

<sup>9</sup> Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* (1990), Einaudi, Torino 2013.

a se stessa<sup>10</sup>. Tracce di questa moltiplicata e variegata attenzione si riscontrano altresì nei prodotti destinati all'intrattenimento sia colto che popolare, dal nuovo genere letterario del romanzo agli spettacoli visivi delle lanterne magiche e dei panorami, antenati del cinema<sup>11</sup>.

Molto prima dell'avvento del cinema e della televisione, dunque, profonde trasformazioni nelle tecniche di produzione, nei circuiti di diffusione e nelle modalità di fruizione non solo della parola scritta e orale, ma anche e soprattutto delle immagini, interessano l'Europa e gli Stati Uniti già a partire dalla seconda metà del XVIII secolo<sup>12</sup>. Sul piano tecnologico non meno che sul piano dei linguaggi e delle pratiche di consumo è nel corso del lungo Ottocento che si assiste così alla prima autentica *graphic revolution*<sup>13</sup>, asse portante della grande trasformazione mediatica che pone i presupposti per l'affermazione dei mass media nel XX secolo.

2. Lo studio dei prodotti visuali ha conosciuto, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, una profonda revisione del tradizionale paradigma epistemologico (e dell'organizzazione accademica della ricerca) in storia dell'arte, a seguito della proposta e dell'affermazione di una categoria, quella di «cultura visuale», e di un approccio, quello degli «studi visuali», di taglio interdisciplinare, con i quali appare proficuo, oltre che necessario, misurarsi, soprattutto allo scopo di ricostruire i nessi tra politica, media e spettacolo, in tutta la loro ampiezza, dalle origini dell'età contemporanea<sup>14</sup>.

In realtà le radici di tali trasformazioni affondano nel rinnovamento introdotto alla fine del XIX secolo dalle analisi iconologiche di Aby Warburg, riprese e, per certi aspetti, istituzionalizzate nei decenni seguenti dai lavori di Erwin Panofsky ed Ernst Gombrich<sup>15</sup>. Grazie soprattutto a questi autori, non solo si è generalizzata la consapevolezza di dover sottoporre

<sup>10</sup> Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789* suivi de 1789 *Les emblèmes de la raison*, Gallimard, Paris 2006; Anne Brunon-Ernst (a cura di), *Beyond Foucault. New Perspectives on Bentham's Panopticon*, Ashgate Publishing Company, Farnham-Burlington 2012.

<sup>11</sup> J. Starobinski, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, Paris 1999; Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio, Venezia 1997; Laurent Mannoni, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema* (1994), Lindau, Torino 2000; Élodie Imbeau, *Lanterne magiche*, Edizioni ETS, Pisa 2010.

<sup>12</sup> Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*, Oxford University Press, Oxford 1991; Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant, 1836: *l'an 1 de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de la Presse de Girardin*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2001; Ian Haywood, *The Revolution in Popular Literature. Print, Politics and the People, 1790-1860*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; L. Andrew King, John Plunkett (a cura di), *Victorian print media. A reader*, Oxford University Press, Oxford 2005; Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant (a cura di), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2011; Elisabeth Pilet, Marie-Ève Thérénty (a cura di), *Presse, chanson et culture orale au XIX<sup>e</sup> siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2012.

<sup>13</sup> L'espressione *graphic revolution* si deve a Daniel Boorstin (*The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Simon & Schuster, New York 1961), che tuttavia rintraccia le origini del fenomeno nella seconda metà del XIX secolo.

<sup>14</sup> Vanessa R. Schwartz, Jeannene M. Przyblyski (a cura di), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Routledge, New York 2004; J. Kromm, S. Benforado Bakewell (a cura di), *op. cit.* Nel febbraio 2012 il Centro interuniversitario di Storia Culturale (CSC), per iniziativa di Carlotta Sorba, ha organizzato il primo convegno dedicato a questi temi in Italia: *La società dello sguardo. Ricerche sulla storia della visione in età contemporanea* (secc. XIX-XX), Padova, 23-25 febbraio 2012.

<sup>15</sup> La bibliografia dei quali (e sui quali, ormai) è amplissima. Per un primo orientamento generale, cfr.: Aby M. Warburg, *Opere*, a cura di Maurizio Ghelardi, I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1889-1914*, Arago, Torino 2004, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1917-1929*, Arago, Torino 2008; Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 1962; Ernst H. Gombrich, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva* (1999), Leonardo, Milano 1999; Id., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1957), Leonardo, Milano 2002.

i tradizionali contenuti della storia dell'arte a interrogativi inediti, guardando alle opere d'arte come a prodotti culturali complessi, posti al crocevia di più ampie costellazioni di saperi, pratiche, tradizioni, abitudini percettive (consapevoli o meno), ma proprio per questo è stato anche possibile ampliare lo spettro degli oggetti di studio della disciplina, includendo tra essi immagini e produzioni seriali, di ampia diffusione e di uso quotidiano. È stata la storica dell'arte Svetlana Alpers a utilizzare, per la prima volta nel 1972 in relazione alla categoria di «period eye» teorizzata dal collega Michael Baxandall, l'espressione *visual culture*, insistendo soprattutto sulla storicità delle pratiche della visione, ovvero le consuetudini, le esperienze e le logiche dello sguardo che entro contesti storico-sociali specifici presiedono all'ideazione e alla realizzazione, come all'interpretazione, agli usi, al gradimento dei prodotti visuali<sup>16</sup>. Da allora, moltissimi contributi provenienti da storici dell'arte con sensibilità e interessi anche molto diversi – dal citato Baxandall a William J. Thomas Mitchell a Jonathan Crary – si sono misurati in maniera programmatica con la categoria di cultura visuale e con le implicazioni teoriche e metodologiche che il riconoscimento della storicità dei «regimi percettivi» imponeva, avviando cantieri d'indagine mirati su temi quali la materialità dei supporti visivi e le pratiche che li circondano, i concreti circuiti e scambi – comunicativi come economici – in cui le immagini si muovono e operano, le aspettative e la ricezione del pubblico interpretate come elementi attivi entro un sistema dinamico, piuttosto che come mera superficie di proiezione di contenuti elaborati altrove<sup>17</sup>. Gli studi visuali si sono sviluppati, così, piuttosto che intorno a una metodologia stabile e uniforme, entro un programmatico e mutevole confronto interdisciplinare tra una storia dell'arte aperta a nuovi interrogativi e gli studi culturali e di genere, la teoria critica, la storia, la letteratura, il teatro, l'antropologia culturale, la storia delle scienze e tecniche, la psicologia, la psicanalisi, l'estetica filosofica. Nel quadro di questa pluralità di interessi, sono stati recuperati e aggiornati non di rado intuizioni e metodi di lavoro che furono propri degli autori ritenuti più emblematici nell'ambito di una riflessione sull'autonomia e le specificità del linguaggio visivo nella codifica di temi e memorie culturali, come lo stesso Warburg, o sull'archeologia visiva della modernità, come Walter Benjamin, oggetto entrambi in anni recenti di un'autentica *renaissance*<sup>18</sup>. Nel corso degli anni Novanta il campo di studi appariva ormai tanto promettente, in grado come sembrava di riorganizzare consolidate partizioni disciplinari dinanzi alla sfida ormai ritenuta ineludibile dell'immagine, da far avanzare la definizione di *pictorial* o *iconic turn*<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Einaudi, Torino 1972; Svetlana Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Bollati Boringhieri, Torino 1984.

<sup>17</sup> M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Einaudi, Torino 2000; William J. Thomas Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1987; J. Crary, *op. cit.*; Id., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2001.

<sup>18</sup> Su quest'ultimo punto, cfr. V.R. Schwartz, *Walter Benjamin for Historians*, in «American Historical Review», CVI (2001), n. 5, pp. 1721-1743 e Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006. Sull'evoluzione degli studi visuali, e per approcci diversi di studiosi che ritengono che «cultura visuale» sia una categoria che identifica un fenomeno proprio di qualsiasi società e studiosi che reputano si tratti di un fenomeno dalla genealogia tipicamente postmoderna, legato alla proliferazione delle tecnologie visuali del XX secolo, cfr. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, *Visual Culture. Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1994; Jessica Evans, Stuart Hall (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, Sage, London 1999; Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale* (1999), Meltemi, Roma 2002; James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, London, Routledge 2003.

<sup>19</sup> Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009. Cfr. inoltre Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2006.

Anche se nell'ambito della storiografia contemporanea una tale svolta non può dirsi certamente accolta, né sicuramente condivisa, è però evidente che, negli stessi decenni, immagini e forme della comunicazione visuale hanno cominciato a essere effettivamente studiate come un elemento strutturale, e strutturante, di più ampi contesti socio-culturali, come un linguaggio allo stesso tempo dotato di una specificità e di un'autonomia che andavano ricostruite, ma che era del resto possibile indagare nel confronto con altri media e con fonti testuali più classiche. Profondamente inserite nei processi comunicativi pubblici e nelle esperienze della vita privata, le immagini si sono rivelate così assai più che un semplice riflesso della vita sociale – come potrebbe suggerire almeno in parte la categoria di «rappresentazione», di gran lunga la categoria tuttora più diffusa in ambito storiografico quando ci si accosti alle fonti iconografiche – ma costituiscono un elemento ormai irrinunciabile nella definizione dei profili di istituzioni, gruppi, soggettività<sup>20</sup>. In questo senso, le tecnologie di fabbricazione, i canali di circolazione e commercializzazione, le pratiche del consumo risultano altrettanti tratti imprescindibili per cogliere i rispecchiamenti e i condizionamenti reciproci operanti tra il versante della produzione delle immagini e quello delle *audiences* alle quali esse sono dirette<sup>21</sup>.

Uno dei settori della ricerca storica in cui l'apertura alla categoria di cultura visuale e ad alcuni almeno dei suoi diversi ambiti d'analisi ha mostrato finora i risultati più proficui è quello politico-culturale, in riferimento sia ai cantieri da lungo tempo avviati sulle rappresentazioni del potere e sui linguaggi delle istituzioni, sia alle indagini sulle espressioni delle appartenenze collettive e sulla dimensione più propriamente di genere e biopolitica<sup>22</sup>. A tal proposito, per il lungo Ottocento, rivoluzioni, guerre, movimenti politici e nazionali, imperi multinazionali e realtà coloniali sono stati i principali laboratori in cui la storiografia ha indagato le interazioni tra media (e testi) visivi, trasformazioni degli assetti politico-istituzionali e identità individuali e collettive<sup>23</sup>. La Rivoluzione francese ha costituito un *case-study* in certa misura archetipico,

<sup>20</sup> Roger Chartier, *La rappresentazione del sociale. Saggi di storia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 1989. Per una diversa focalizzazione sulla categoria, cfr. Carlo Ginzburg, *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 82-99. Da ultimo, cfr. Alessandro Arcangeli, *Fare storia di rappresentazioni*, in Daniela Carpi, Sidia Fiorato (a cura di), *Iconologia del potere. Rappresentazione della sovranità nel Rinascimento*, Ombre Corte, Verona 2011, pp. 33-44.

<sup>21</sup> David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Einaudi, Torino 1993; Christian Delporte, Annie Duprat (a cura di), *L'événement. Images, représentations, mémoire*, Créaphis, Paris 2003; Carlotta Sorba, Simona Troilo (a cura di), *Le prospettive del visuale: storia e immagini*, in «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900», IX (2006), n. 4, pp. 701-746; Lynn Hunt, Vanessa R. Schwartz, *Capturing the Moment: Images and Eyewitnessing in History*, in «Journal of Visual Culture», IX (2010), n. 3, pp. 259-271.

<sup>22</sup> Molto studiato è ormai anche il rapporto tra tecnologie dell'immagine, parametri del discorso scientifico e immaginari sociali sulla scienza. Su questi temi, cfr. almeno: Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2007 e, per una panoramica, Christian Joschke, *Images et savoirs au XIX<sup>e</sup> siècle*, in «Perspective», 3, 2007, pp. 443-458.

<sup>23</sup> Guillaume Mazeau, Pascal Dupuy, Charlotte Guichard, Richard Taws, Pascal Grier, *Cultures visuelles et révolutions: enjeux et nouvelles problématiques*, in «Annales historiques de la Révolution française», 372, 2013, pp. 143-160. Uno dei primi storici a riservare un'attenzione specifica ai linguaggi visuali e alle componenti spettacolari della politica in età contemporanea, da lui compresi entro la categoria di «estetica politica», è stato George L. Mosse, a partire da *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)* (1974), il Mulino, Bologna 1975. Negli stessi anni, Maurice Agulhon avvia la sua trilogia dedicata all'iconografia repubblicana francese (*Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris 1979; *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Flammarion, Paris 1989; *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Flammarion, Paris 2001). Nell'ambito della storiografia politica francese sulla Rivoluzione non è mancato un ricorso anche sistematico alle fonti iconografiche, ma per lo più con un approccio improntato al racconto per immagini; cfr. Michel Vovelle, *La Révolution française. Images et récit 1789-1799*, Messidor, Paris 1986, 5 voll. e Christian-Marc Bosséno, Christophe Doyen, Michel Vovelle, *Immagine della libertà. L'Italia in rivoluzione 1789-1799*, Editori Riuniti, Roma 1988. Nell'impossibilità di rendere



ma assai studiati sono anche i modelli antitetici, minoritari e subalterni, espressione ora di un'alterità – sessuale, etnica, religiosa, politica, sociale – consapevole e rivendicata, ora di una marginalità imposta e subita. Fin dagli anni Novanta del secolo scorso, per fare un solo esempio, la storiografia ha individuato nella produzione visuale uno dei luoghi privilegiati per ricostruire il fervente dibattito sviluppatosi intorno all'ammissione delle donne nella comunità politica e al loro (ri)posizionamento tra sfera pubblica e sfera privata<sup>24</sup>.

Nel caso italiano, per il suo profilo di processo politico dall'*audience* autenticamente globale, immerso nel pieno delle trasformazioni della *graphic revolution* lungottocentesca, il Risorgimento ha rappresentato uno straordinario laboratorio per la mediatizzazione e la spettacolarizzazione della nuova politica post-rivoluzionaria<sup>25</sup>. Non a caso, è la nuova storiografia sul Risorgimento ad aver prestato la maggiore attenzione alla visualità come linguaggio autonomo e performativo, consapevolmente utilizzato dai protagonisti, diffuso e mediato da una vasta rete transnazionale di agenzie dell'intrattenimento e dell'informazione e, infine, fatto proprio e rielaborato da un pubblico composito per genere, età, appartenenza sociale, politica e territoriale<sup>26</sup>.

uniformemente conto dei campi di ricerca più innovativi indicati nel testo, cfr. L. Hunt, *La Rivoluzione francese. Politica, cultura, classi sociali* (1984), il Mulino, Bologna 1989; Hans-Jürgen Lüsebrink, Rolf Reichardt, *Die "Bastille". Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1990; *Le rivoluzioni del 1848 l'Europa delle immagini. Caricatura e illustrazione tra storia e arte*, Museo nazionale del Risorgimento italiano, Torino 1998; *Les révolutions de 1848 l'Europe des images. Une république nouvelle*, Assemblée Nationale, Paris 1998; Alberto Mario Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2005; Hubertus Kohle, Rolf Reichardt, *Visualizing the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, Reaktion Books, London 2008; Kay Dian Kriz, *Slavery, Sugar, and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies, 1700-1840*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven-London 2008; James Epstein, *Scandal of Colonial Rule. Power and Subversion in the British Atlantic during the Age of Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 2012. Sugli stessi argomenti esistono online numerosi progetti digitali promossi e curati da storici, con percorsi ipertestuali approfonditi a partire da ricche banche dati di immagini: Jack Censer, Lynn Hunt (a cura di), *Liberty, Equality, Fraternity. Exploring the French Revolution*, Roy Rosenzweig Center for History and New Media, George Mason University-American Social History Project, City University of New York (<http://chnm.gmu.edu/revolution/about.html>); Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt, Martin Miersch (a cura di), *Lexikon der Revolutions-Iconographie in der europäischen Druckgraphik 1789-1889*, Justus-Liebig-Universität Gießen, Historisches Institut ([http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/source/show/ giessen\\_lri](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/source/show/giessen_lri)); Massimo Riva (a cura di), *Garibaldi and the Risorgimento*, Brown University Library Center for Digital Scholarship (<http://library.brown.edu/cds/garibaldi/>).

<sup>24</sup> L. Hunt (a cura di), *Eroticism and the Body Politic*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991; Ead., *The Family Romance of the French Revolution*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992; Joan B. Landes, *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca-London 2001.

<sup>25</sup> Maura O'Connor, *The Romance of Italy and the English Political Imagination*, St. Martin's Press, New York 1998; Gilles Pécout, *Pour une lecture méditerranéenne et transnationale du Risorgimento*, in Catherine Brice, Gilles Pécout (a cura di), *L'Italie du Risorgimento. Relectures*, «Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle», 44, 2012, pp. 29-47; Maurizio Isabella, *Entangled patriotisms: the Italian Liberals and Spanish America in the 1820s*, in Gabriel Paquette, Matthew Brown (a cura di), *Connections after Colonialism. Europe and Latin America in the 1820s*, Alabama University Press, Tuscaloosa 2013, pp. 87-107; M. Riva (a cura di), *Mediating the Risorgimento*, «Journal of Modern Italian Studies», XVIII (2013), n. 2.

<sup>26</sup> Cfr. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000; Alberto Mario Banti, Roberto Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Carocci, Roma 2002; Angelica Zazzeri, *Donne in armi: immagini e rappresentazioni nell'Italia del 1848-49*, in «Genesis. Rivista della Società italiana delle storiche», V (2006), n. 2, pp. 165-188; Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 2007 (in particolare i contributi di Alberto Mario Banti, Pietro Finelli, Gian Luca Fruci, Fernando Mazzocca, Alessio Petrizzo, Ilaria Porciani, Silvia Rosa, Carlotta Sorba); Maurizio Bertolotti con la collaborazione di Daniela Sogliani (a cura di), *La nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi*, Skira, Milano 2007; C. Brice, *Italia: una allegoria debole? Sistema iconografico e*



3. Nel corso dei primi decenni del XIX secolo si assiste al passaggio da un antico regime della comunicazione pubblica a un nuovo sistema mediatico, caratterizzato da numeri, tecnologie, tipologie di prodotti, tempi di produzione e circolazione di testi e immagini fino ad allora inediti per scala, *audiences* e profilo intermediale. È a partire dalle possibilità di riproduzione offerte inizialmente da rinnovate tecniche di incisione e dalla diffusione della litografia e della fotografia, che il mercato dei media visuali si arricchisce di autentiche invenzioni editoriali e conquista segmenti progressivamente più ampi e diversificati di pubblico. La nuova tecnica della xilografia su legno di testa, per esempio, permette di realizzare più alte tirature rispetto alle procedure tradizionali e di inserire le illustrazioni direttamente all'interno delle pagine di testo; è perciò ampiamente utilizzata nella produzione di uno dei più tipici esiti della *graphic revolution*, la prima generazione di periodici enciclopedici e di varietà illustrati, inaugurata a Londra nel 1832 dalla fortunata esperienza del «Penny Magazine» di Charles Knight e seguita negli anni seguenti in tutta Europa (in Italia il «Magazzino pittorico universale» esce nel 1834 a Genova, mentre l'anno seguente il «Teatro universale» raggiunge a Torino quasi le 10.000 copie vendute)<sup>27</sup>.

La litografia, una tecnica grafica messa a punto negli anni Novanta del Settecento, si diffonde sul continente europeo nei decenni seguenti, prima in forma di stampe sciolte e in seguito anche per le tavole fuori testo di volumi e periodici illustrati. Essa consegue un crescente successo soprattutto in Francia, dove i pittori più conosciuti iniziano presto ad affidare alle litografie di riproduzione la promozione delle loro opere d'arte presso un pubblico anche popolare e dove nel 1839 la fabbricazione di stampe figura all'undicesima posizione nella classifica delle attività più economicamente rilevanti<sup>28</sup>. Il 1839 è anche l'anno in cui, a Parigi (e poi a Londra), dopo decenni di ricerche empiriche sulla definizione fotomeccanica delle matrici delle immagini, viene depositato, e subito acquistato per uso pubblico dal governo francese, il brevetto del dagherrotipo: un procedimento per fissare le figure proiettate nella camera oscura su una lastra d'argento. La fugacità del successo di questa tecnica, legata all'incontrollabile ritrattomania del tempo, è pari soltanto

*identità nazionale nell'Italia della fine del XIX secolo*, in «Memoria e Ricerca», 25, 2007, pp. 171-187; Lucy Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma-Bari 2007; A.M. Banti con la collaborazione di P. Finelli, G.L. Fruci, A. Petrizzo, A. Zazzeri (a cura di), *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2010; G.L. Fruci, *La bonne et la mauvaise République. Regards croisés entre Paris, Rome et Venise en 1849*, in Laurent Revero (a cura di), *Constitutions, Républiques, Mémoires. 1849 entre Rome et la France*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 291-310; Marco Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Mondadori, Milano 2011; C. Brice, *La monumentalità pubblica. Quale ricezione per il discorso politico nazionale nell'Italia di fine Ottocento?*, in Pietro Finelli, Gian Luca Fruci, Valeria Galimi (a cura di), *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, Le Monnier, Firenze 2012, pp. 112-123; Ignazio Veca, *Il Perdono di Pio. La ricezione dell'editto di amnistia negli Stati del papa (1846)*, *ivi*, pp. 71-98; Sandro Morachioli, *Professione caricaturista. Mestiere e immagine del disegnatore satirico nel Regno di Sardegna*, in «Contemporanea. Rivista di storia dell'800 e del '900», XV (2012), n. 3, pp. 399-422; Id., *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Edizioni della Normale, Pisa 2013; Marco Manfredi, *Risorgimento e tradizioni municipali: il viaggio di propaganda di Vincenzo Gioberti nell'Italia del '48*, di prossima pubblicazione in «Memoria e Ricerca».

<sup>27</sup> Michele Giordano, *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla Grande Guerra*, Guanda, Parma 1983, pp. 19-21; Jean-Pierre Bacot, *Le rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle*, in «Réseaux», 107, 2001, pp. 265-293; Id., *Trois générations de presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle*, *ivi*, 111, 2002, pp. 216-234.

<sup>28</sup> Donald Sassoon, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi* (2006), Rizzoli, Milano 2011, pp. 262-263. Cfr. Michael Twyman, *Litographic stone and the printing trade in the nineteenth century*, in «Journal of the Printing Historical Society», VIII (1972), pp. 1-41; Gérard Bonet (a cura di), *Imprimerie, édition et presse dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Les Publications de l'Olivier, Paris 2004; M. Twyman, *L'imprimerie. Histoire et techniques*, ENS Éditions, Lyon 2007.

alla rapidità con cui è progressivamente soppiantata da una molteplicità di procedimenti concorrenti – come la calotipia – basati sul fissaggio di un’immagine in negativo su un supporto che scurisce alla luce e sulla successiva stampa in positivo su carte sensibili, ai quali per primo lo scienziato scozzese sir John Frederick William Herschel dà il nome di «fotografia»<sup>29</sup>. In un avventuroso perfezionarsi di strumentazioni e metodiche e nell’avvicinarsi vorticoso di soluzioni chimiche per la fotosensibilizzazione delle lastre (all’albumina, al collodio, alla gelatina), questo nuovo *medium* conosce un duplice sviluppo: da un lato, fornisce fino alla fine del secolo  *clichés*  “tratti dal vero” per l’intera editoria illustrata, e contribuisce così a implementare una produzione grafica che a sua volta alimenta e rilancia la mitografia fotografica; dall’altro, si afferma come autonomo supporto visuale dallo straordinario potere nell’evocare vaghe quanto potenti aspettative di progresso e nel dinamizzare i processi di industrializzazione, commercializzazione e massificazione del consumo visivo<sup>30</sup>.

Un tale insieme articolato e integrato di strumenti tecnologici supporta l’affermazione e la diffusione di una vasta gamma di nuovi oggetti grafici ed editoriali a buon mercato, consente di democratizzarne le pratiche di consumo e orientarne non di rado anche le poetiche e i linguaggi. Le illustrazioni abitano progressivamente le pagine della narrativa popolare in tutti i suoi generi e formati, dalle gallerie enciclopediche alle biografie vendute a puntate, dai romanzi storici alla fantascienza, fino alla letteratura di ambientazione contemporanea e ai giornali venduti a prezzi popolari grazie alle inserzioni pubblicitarie, che rilanciano l’attenzione sugli eventi e sui protagonisti della politica in corrispondenza dei cicli rivoluzionari transatlantici che si susseguono dalla fine dell’età napoleonica, preparando la stabile attenzione per le vicende dell’attualità politica dimostrata negli anni Quaranta (e in particolare a partire dal 1848) dalla seconda generazione di periodici illustrati europei («The Illustrated London News», 1842; «L’Illustration. Journal Universel» di Parigi, 1843; «Illustrirte Zeitung» di Lipsia, 1843; «A Illustração» di Lisbona, 1845; «Il Mondo Illustrato» di Torino, 1846)<sup>31</sup>.

Contestualmente si definiscono linguaggi, stili e canoni retorici ampiamente debitori alla nuova *sensibilité* romantica, che le immagini sanno veicolare al meglio, nel tentativo di raggiungere un effetto di coinvolgimento in presa diretta e di identificazione di lettori e osservatori: un’accentuata drammatizzazione e un forte appello ai contenuti visuali nelle narrative<sup>32</sup>; un ampio ricorso ai codici del sentimento e del sensazionalismo (tipici degli *story*

<sup>29</sup> Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 1-63; R. Derek Wood, *Fourteenth March 1839, Herschel’s key to photography, the way the moment is preserved for the future*, in Anna Auer, Uwe Schögl (a cura di), *Jubilee. 30 Years ESHPh Congress of Photography in Vienna*, Fotohof, Salzburg 2008, pp. 18-31.

<sup>30</sup> Elisabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven-London 1994; Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven - London 2001; Giovanni Fiorentino, *L’Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Sellerio, Palermo 2007. Sull’Italia, cfr. Gabriele D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 3-95; Luigi Tomassini, *Una “dialettica ferma”? Storici e fotografia in Italia fra linguistic turn e visual studies*, in «Memoria e Ricerca», 40, 2012, pp. 93-110.

<sup>31</sup> Jean-Yves Mollier, *Bibliothèques de Babel: collections, dictionnaires et encyclopédies*, in Id., *La lecture et ses publics à l’époque contemporaine. Essais d’histoire culturelle*, PUF, Paris 2001, pp. 115-125; J.-P. Bacot, *Panorama de la presse illustrée du XIX<sup>e</sup> siècle*, in D. Kalifa, P. Régner, M.-E. Thérenty, A. Vaillant (a cura di), *op. cit.*, pp. 445-451.

<sup>32</sup> F. Mazzocca, *L’illustrazione romantica*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell’arte italiana*, parte terza, *Situazioni momenti indagini*, IX, *Grafica e immagine*, 2, *Illustrazione. Fotografia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 323-419; James Smith Allen, *Il romanticismo popolare. Autori, lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, il Mulino, Bologna

*papers* e dei *feuilletons*)<sup>33</sup>; un'attenzione spesso non priva di tratti morbosi per le grandi personalità viventi, che il linguaggio del tempo comincia a chiamare *contemporains célèbres* e *celebrated contemporaries* o *tout court* «illustrazioni» (con calco diretto dal principale strumento della loro popolarizzazione). Sotto tali definizioni dalla prima metà dell'Ottocento sono ricompresi sia gli *homines novi* della politica che si democratizza<sup>34</sup>, sia le famiglie reali che riaggiornano una tradizione secolare di attenzione alla loro immagine pubblica<sup>35</sup>, sia i nascenti divi della letteratura e dello spettacolo, sia perfino le "icone di un giorno" dell'attualità e della cronaca (nera come mondana) i cui ritratti affiancano quelli degli idoli affermati e di lungo corso nei cataloghi e nelle vetrine dei fotografi come sui banchi dei venditori ambulanti di immagini<sup>36</sup>. Quest'ultimo elemento, in particolare, rimanda al precoce avvento di uno *star system* che sarebbe impensabile senza l'abbondanza di ritratti a basso costo, di formato ridotto, di circolazione agile e rapida: caricature e *portraits* a stampa prima, poi soprattutto fotografie (anche funerarie) formato *carte de visite*, in voga dalla metà degli anni Cinquanta (istantanee economiche di produzione seriale, applicate su cartoncini dalle dimensioni di un biglietto da visita, ideali come *souvenirs* tascabili)<sup>37</sup>. Anche in questo caso, il Risorgimento costituisce un'officina privilegiata di sperimentazione, potendo attingere a una serie ininterrotta sia di eventi – i ricorrenti cicli rivoluzionari compresi tra il triennio 1796-1799 e le spedizioni garibaldine – sia di attori, reali o immaginari, che diventano i protagonisti di uno spettacolo globale, in grado di appassionare pubblici assai differenti, specie nei centri nevralgici delle accelerate trasformazioni nelle tecnologie dell'immagine e nel sistema della comunicazione pubblica, dove si impiantano

1990; Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré, Droz, Genève 2005; Michela Mancini, *Immaginando Ivanhoe. Romanzi illustrati, balli e opere teatrali dell'Ottocento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

<sup>33</sup> Michael Diamond, *Victorian Sensations. Or the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*, Anthem, London 2003; M.-E. Thérenty, A. Vaillant (a cura di), *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2004; M.-E. Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, Paris 2007.

<sup>34</sup> J. Vernon, *op. cit.*, pp. 251-291; L. Riall, *Garibaldi: the first modern celebrity*, in Andrea Ragusa (a cura di) *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, Lacaia, Manduria-Bari-Roma 2009, pp. 13-23; G.L. Fruci, «Un contemporain célèbre». *Ritratti e immagini di Manin in Francia fra rivoluzione ed esilio*, in Michele Gottardi (a cura di), *Fuori d'Italia: Manin e l'esilio*, Ateneo Veneto, Venezia 2009, pp. 129-155 e pp. 243-252 (apparato iconografico).

<sup>35</sup> John Plunkett, *Queen Victoria First Media Monarch*, Oxford University Press, Oxford 2003; C. Brice, *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)*, Éditions de l'EHEES, Paris 2010, pp. 251-306; Eva Giloi, *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750-1950*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

<sup>36</sup> Edward Berenson, Eva Giloi (a cura di), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, Berghahn, New York-Oxford 2010.

<sup>37</sup> Su ritratto e caricatura, cfr. Stéphane Roy, *La circulation du portrait gravé en Europe. Création et diffusion de l'image du grand homme pendant la Révolution*, in P. Kaenel, R. Reichardt (a cura di), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2007; pp. 199-222; Ségolène Le Men, *Les grands hommes du jour illustrés par la caricature: l'exemple du Panthéon charivarique de Benjamin Roubaud*, in Thomas W. Gaetgens, Gregor Wedekind (a cura di), *Le culte des grands hommes 1750-1850*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009, pp. 469-503. Sulla ritrattistica fotografica, cfr. E.A. McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, Yale University Press, New Haven-London 1985; Federica Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Editrice Quinlan, Bologna 2007.

autentiche multinazionali dell'editoria visuale come la Maison Goupil, fondata a Parigi nel 1829, ma con sedi a Londra dal 1841 e a New York dal 1846<sup>38</sup>.

4. Asse portante della grande trasformazione mediatica, ed elemento strutturante della cultura visuale del lungo Ottocento, è la graduale formazione di un'industria dello spettacolo. Dalla fine del XVIII secolo, le elaborazioni illuministe di matrice sensista centrate sulla necessità di «parlare agli occhi» per raggiungere intelletti e cuori trovano concreta traduzione, infatti, sia nei rituali di massa e nei dispositivi cerimoniali del potere (post) rivoluzionario civile e religioso, sia nelle *expertises* e nelle forme dell'intrattenimento popolare, del teatro musicale e di parola, sia nel diffuso interesse per la sperimentazione sull'immagine animata<sup>39</sup>. In un processo parallelo, ma connesso a quello che investe negli stessi decenni l'editoria illustrata, le nuove «macchine della visione» come lanterne magiche, panorami, cosmorami, diorami, pantoscopi, trasformano in spettacoli immersivi, unici e affascinanti, i grandi eventi storici e dell'attualità (in particolare i protagonisti politici e sociali della grande narrazione rivoluzionaria e le battaglie dell'epopea napoleonica), non meno che le vedute di città, rovine antiche e paesaggi esotici<sup>40</sup>. Tra arte, pedagogia e illusione, il panorama, soprattutto, rappresenta un dispositivo di spettacolarizzazione del reale e un viaggio immaginario verso mondi altrimenti irraggiungibili, che rende fruibile attraverso lo sguardo: assai alla moda nei primi decenni del XIX secolo, le sue «visioni totali» conoscono a partire dagli anni Sessanta una seconda stagione di successi, con i quali si trova a competere il cinema delle origini<sup>41</sup>. È allo stesso immaginario intermediale, infatti, oltre che all'esperienza di uno spettacolo immersivo di gruppo, che sono ampiamente debitori i codici linguistici adottati dalla prima cinematografia, che, al di qua come al di là dell'Atlantico, attingendo a uno sperimentato patrimonio iconografico e narrativo di lunga data, si afferma come il veicolo privilegiato del *revival* nazionalista tra fine Ottocento e

<sup>38</sup> Christopher Alan Bayly, Eugenio F. Biagini (a cura di), *Giuseppe Mazzini and the Globalization of Democratic Nationalism, 1830-1920*, Oxford University Press, Oxford 2008; M. Isabella, *Il movimento risorgimentale in un contesto globale*, in Adriano Rocucci (a cura di), *La costruzione dello Stato-nazione in Italia*, Viella, Roma 2012, pp. 87-107; G.L. Fruci, *The Two Faces of Daniele Manin. French Republican Celebrity and Italian Monarchic Icon (1848-1880)*, in «Journal of Modern Italian Studies», XVIII (2013), n. 2, pp. 157-171 (apparato iconografico: <http://library.brown.edu/cds/garibaldi/resources/mediating-abstracts/fruci.php>); A. Petrizzo, 'The Garibaldi of the sixteenth century'. *Francesco Ferrucci and the heroes of the Risorgimento*, *ivi*, pp. 145-156 (apparato iconografico: <http://library.brown.edu/cds/garibaldi/resources/mediating-abstracts/petrizzo.php>). L'inarrestabile ascesa della compagnia Goupil continua anche nella seconda metà del XIX secolo, quando apre succursali a L'Aia (1861), a Berlino e Vienna (1865), a Bruxelles (1866). Cfr. Paolo Serafini (a cura di), *La Maison Goupil*, Silvana, Milano 2013.

<sup>39</sup> Helen Weston, *The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets*, in J. Kromm, S. Benforado Bakewell (a cura di), *op. cit.*, pp. 18-29; C. Sorba, *Parigi 1841: l'età del teatro per gli occhi*, in Paolo Capuzzo, Chiara Giorgi, Manuela Martini, Carlotta Sorba (a cura di), *Pensare la contemporaneità. Studi di storia per Mariuccia Salvati*, Viella, Roma 2011, p. 313; cfr. Ead., *Teatro, politica e compassione*, art. cit.

<sup>40</sup> Donata Pesenti Compagnoni, *Verso il cinema. Macchine spettacolari e mirabili visioni*, UTET, Torino 1995; Carlo Alberto Minici Zotti, *Magiche visioni prima del cinema. La Collezione Minici Zotti*, Il Poligrafo, Padova 2001; M. Riva, *La storia a colpo d'occhio: panorami di guerra nell'epoca risorgimentale*, in Angela De Benedictis, Clizia Magoni (a cura di), *Teatri di Guerra. Rappresentazioni e discorsi tra età moderna ed età contemporanea*, Bononia University Press, Bologna 2010, pp. 295-316.

<sup>41</sup> Ralph Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the "All-Embracing" View*, Trefoil Publication, London 1988; Silvia Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Nuova cultura, Roma 2006; Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality. Fragments, History, Spectacle*, Routledge, New York 2008; Gabriele Koller (a cura di), *The Panorama in the Old World and the New*, Buerer Wilhelm Verlag, Amberg 2010; Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2013.

inizio Novecento, dando forma visiva alle identità e agli stereotipi del noi e del loro, della norma e della devianza, della gloria e dell'infamia, del dovere di memoria e della censura<sup>42</sup>.

Il rovescio di questo processo di spettacolarizzazione di informazioni e conoscenze, di storie e appartenenze, è costituito da speculari strategie seriali dell'intimità, che utilizzano tutte le risorse offerte dalle moderne tecnologie visuali. Anche nel privato le immagini rivelano uno straordinario potere di fascinazione e assolvono a funzioni complesse e diversificate. I molteplici usi della fotografia, per esempio, rimandano tanto alle possibilità di apprendimento e conoscenza a distanza che la riproduzione fotomeccanica del reale a lungo sembra garantire, quanto a una (auto)rappresentazione di identità, gusti, memorie, appartenenze – personali, familiari, sociali – che per la prima volta assume i connotati di fenomeno massivo, e nondimeno rimandano alla dimensione ludica del divertimento domestico, della conversazione da salotto, in un percorso che dalla piazza e dal teatro raggiunge gli spazi privati, come mostrano in particolare lo straordinario successo commerciale della stereoscopia a partire dagli anni Cinquanta, la moda (e perfino l'industria) degli album fotografici e la pratica di collezionare *cartes de visite* e ritratti formato *cabinet* delle celebrità, anche politiche, del tempo<sup>43</sup>.

La pervasività di un crescente processo di visualizzazione della sfera politica tra gli spazi e le pratiche della vita quotidiana è testimoniata anche da una ricchissima messe di oggetti figurativi – abbigliamento, suppellettili, decori – che affiancano e proseguono le accelerate trasformazioni in corso nelle tecnologie dell'immagine e la spettacolarizzazione delle identità collettive. Nel caso del Risorgimento, in particolare, si assiste a una proliferazione di contrassegni visuali e materiali delle appartenenze politiche e patriottiche, sia nelle fasi di più accentuata partecipazione collettiva alle vicende politico-militari (1796-1799, 1846-49, 1859-61), sia nei contesti di coltivazione privata – e a tratti clandestina – di affetti, ideali e memorie incarnati da specifici personaggi-simbolo o legati a esperienze generazionali condivise (il carcere, l'esilio). Coccarde, sciarpe, fazzoletti, ventagli, spille, monili, orologi, candelabri, tabacchiere, soprammobili, piatti, tazze, tappezzerie, calendari, carta da lettera e innumerevoli altre tipologie di oggetti di uso quotidiano, effigiati con il tricolore o istoriati con riferimenti ai simboli, alle parole d'ordine e alle celebrità politiche del momento, introducono nella pratica dei culti patriottici una dimensione seriale per produzione e consumo, di cui allo stato attuale della ricerca si intravede un profilo di massa che attende di essere approfondito dalla storiografia<sup>44</sup>. La conquista

<sup>42</sup> Deac Rossel, *Living Pictures. The Origins of the Movies*, State University of New York Press, Albany 1998, pp. 133-163; Pasquale Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Napoli 2008, pp. 28-38; Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington 2009; A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 77-85; Rob King, *The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford 2012, pp. 141-162.

<sup>43</sup> E.A. McCauley, A.A.E. *Disdéri*, op. cit.; G. Fiorentino, op. cit. Sugli album: *Das Fotoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Lipp, München 1975. Con una specifica declinazione di genere, cfr. Andrea Kunard, *Traditions of Collecting and Remembering. Gender, Class and the Nineteenth-century Sentiment Album and Photographic Album*, in «Early Popular Visual Culture», IV (2006), n. 3, pp. 227-43; Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, Ashgate, Aldershot 2007.

<sup>44</sup> Francesco Paolo Tronca (a cura di), *Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca*, Grafo, Brescia 2007; Elisabetta Barbolini Ferrari, Renato Cavani, Lorenzo Lorenzini (a cura di), *Lo spettacolo dell'alleanza. Pio IX e il tramonto di un Ducato*, Edizioni Terra e Identità, Modena 2008; G.L. Fruci, *Il Risorgimento in tasca (e sul tavolo)*, in Roberto Mancini, Marco Pignotti (a cura di), *Una nazione da inventare*, Nerbini, Firenze 2011, pp. 92-102; A. Petrizzo, *Risorgimento a dimensione-massa*, in *Verso l'Unità*, «Quaderni del Centro per la didattica della Storia», 17, 2011, pp. 35-41.



della sfera privata non si avvale più solo dei preziosi pezzi unici della memoria tipici della sensibilità romantica, quali i ritratti dipinti in miniatura o analoghi feticci costituiti da una gamma variegata di reliquie corporee (ciocche di capelli, nastri, frammenti di tessuto, anelli – repertorio di oggetti a cui, nella declinazione lungottocentesca della sacralizzazione politica, si aggiungono frammenti ossei, brandelli insanguinati di indumenti, armi appartenute agli eroi via via celebrati)<sup>45</sup>. Se un simile arsenale simbolico continua a essere materialmente riproposto in forme pubbliche nel contesto di esposizioni e musei, proprio le nuove tecnologie visuali ne moltiplicano le possibilità di irradiazione a distanza e di fruizione mediata, ulteriormente ampliate negli anni tra Ottocento e Novecento dalla diffusione di nuovi supporti popolari come le cartoline, i supplementi settimanali illustrati dei quotidiani di maggiore tiratura e i primi *magazines* quindicinali o mensili, illustrati ormai anche ampiamente per mezzo della fotografia<sup>46</sup>.

Accanto (e, in parte, in concorrenza) a simili processi, si assiste alla proliferazione di un vero e proprio *merchandising* espressamente finalizzato alla politicizzazione del privato e del quotidiano. Un esempio paradigmatico, in tal senso, è rappresentato dal ricchissimo materiale figurativo e dall'oggettistica – ufficiale o sediziosa, a seconda delle stagioni e dei contesti politici – fioriti e ciclicamente riproposti, intorno alle più popolari figure politiche del secolo: Napoleone Bonaparte (per il quale il fenomeno risale agli anni Novanta del XVIII secolo e arriva fin dentro la Terza Repubblica), Abraham Lincoln e Giuseppe Garibaldi<sup>47</sup>. Analoghe mode continuano a ripetersi nel corso del lungo Ottocento, intorno a luoghi, eventi, personaggi (non necessariamente in carne e ossa), riconducibili anche a sfere diverse dalla politica: l'arte come la letteratura, la storia come la cronaca, il teatro come il cinema<sup>48</sup>.

Agli strumenti e ai luoghi più tradizionali o elitari della comunicazione visuale – dipinti, medaglioni, monumenti, mostre d'arte, collezioni private – si affianca quindi

<sup>45</sup> Dino Mengozzi, *Corpi posseduti. Martiri ed eroi dal Risorgimento a Pinocchio*, Lacaïta, Manduria-Roma-Bari 2012.

<sup>46</sup> Giovanna Ginex, *La Domenica del Corriere. Il Novecento illustrato*, Skira, Milano 2007; Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Usher, Firenze 2010, pp. 257-278; Daniel Bénard, Bruno Guignard, *La carte postale. Des origines aux années 1920*, Éditions Alan Sutton, Saint-Avertin 2010; Thierry Gervais, *Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914)*, in D. Kalifa, P. Régnier, M.-E. Thérenty, A. Vaillant (a cura di), *op. cit.*, pp. 453-463; Id., *La photographie au service de l'information visuelle (1843-1914)*, *ivi*, pp. 851-864. Sui musei storici, cfr. Massimo Baioni, *La religione della patria. Musei e istituti del culto risorgimentale, 1884-1918*, Pagus, Quinto di Treviso 1994 e I. Porciani, *La nazione in mostra. Musei storici europei*, in «Passato e Presente», 79, 2010, pp. 109-132.

<sup>47</sup> Donald E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Umi Research Press, Ann Arbor 1984 (in particolare il terzo capitolo *Photography and Bonapartism after Sedan*, pp. 81-110); Wayne Hanley, *The Genesis of Napoleonic Propaganda, 1796 to 1799*, Columbia University Press, New York 2005; Sudir Hazareesingh, *La légende de Napoléon*, Tallandier, Paris 2005, pp. 97-128; Gabor Boritt (a cura di), *The Lincoln Enigma. The Changing Faces of an American Icon*, Oxford University Press, Oxford 2001; Richard Carwardine, Jay Sexton (a cura di), *The Global Lincoln*, Oxford University Press, New York 2011; L. Riall, *op. cit.*; D. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo. Reliquie laiche e politica nell'Ottocento*, Lacaïta, Manduria-Roma-Bari 2008; Alessandro Zuri (a cura di), *La cultura popolare racconta Garibaldi. Oggetti e curiosità da una collezione fiorentina*, Polistampa, Firenze 2012.

<sup>48</sup> V.R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin de Siècle Paris*, University of California Press, Berkeley 1998; Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, Paris 2001; Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Albin Michel, Paris 2008; C. Sorba (a cura di), *Il secolo del teatro. Spettacoli e spettacolarità nell'Ottocento europeo*, «Memoria e ricerca», 29, 2008; Francesca Frigerio, Francesca Orestano (a cura di), *Strange Sisters. Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, Peter Lang, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien 2009; Jean-Claude Yon (a cura di), *Les spectacles sous le Second Empire*, Armand Colin, Paris 2010.



progressivamente, dagli ultimi decenni del XVIII secolo, un'effettiva democratizzazione e individualizzazione delle opportunità di fruizione sociale della comunicazione per immagini. Questo processo appare tanto più efficace e pervasivo nella definizione di una cultura e di immaginari di massa più omogenei, quanto più l'affermazione di ritrovati tecnologici e invenzioni editoriali e visuali non procede per elisione sistematica dei supporti più risalenti, ma piuttosto (se non prevalentemente) per accumulo e «rimediazione», facendo interagire varie generazioni e tipologie di media e i rispettivi segmenti di pubblico in modo fino ad allora inedito.

5. Intorno alla grande trasformazione mediatica del lungo Ottocento, il volume raccoglie quindici contributi che interrogano una grande varietà di fonti iconografiche a partire da questioni, metodologie di ricerca e vocabolari disciplinari differenti. Accostare, e risolutamente intrecciare, come accade nella maggior parte dei contributi qui riuniti, prospettive di storia culturale e storia della politica, storia dell'arte, storia della fotografia e del cinema, storia della scienza, sociologia della comunicazione, *cultural studies* e *visual studies* consente di ragionare contemporaneamente a più livelli sulle culture visuali lungottocentesche. In primo luogo, ciò permette di ricomporre un archivio molto ricco e articolato, per quanto necessariamente selettivo, di reperti visuali, di cui dà conto l'ampio apparato di oltre trecento figure ospitato dal sito *www.lungo800.it*. Inoltre, un simile dialogo interdisciplinare porta a interrogare la dimensione della visualità da molteplici punti di vista: quello relativo alla materialità dei supporti e dei circuiti comunicativi entro cui, nel corso del lungo Ottocento, inizia a muoversi una mole fino ad allora inedita di immagini e prodotti visuali – con particolare riguardo alle condizioni di produzione, i contesti di diffusione, le pratiche sociali di fruizione e riappropriazione che li interessano – non meno che quello relativo ai codici e ai generi di rappresentazione, alla genesi e alla diffusione di abitudini percettive, orizzonti d'attesa, immaginari, stereotipi o gusti condivisi. Lungi dalla pretesa di esaurire in questa sede il catalogo delle culture visuali, dei dispositivi della visione e delle pratiche dello sguardo nel XIX secolo, si è inteso piuttosto organizzare le ricerche qui pubblicate intorno a cinque assi principali, tra i quali scorrono una serie di problematiche e temi trasversali e ricorrenti: il rapporto circolare fra testo e iconografia, la multitemporalità delle immagini, il ruolo preminente dell'intermedialità nel sistema lungottocentesco delle comunicazioni, le elaborazioni e le codificazioni visuali della realtà sociale e delle pratiche politiche, con particolare riferimento al laboratorio risorgimentale.

La prima sezione del volume, *Politiche intermediali*, indaga il circolo virtuoso instauratosi fra la (nuova) politica sette-ottocentesca, che scommette ampiamente sull'iconografia per definirsi e legittimarsi, e le molteplici agenzie del visuale che investono massicciamente sull'attualità politica come *business* per affermarsi e consolidarsi. Fra istituzioni e circuiti dell'intrattenimento popolare, informazione e *leisure*, uso pubblico e consumo privato, le immagini diventano un elemento fondante nella costruzione delle culture politiche e degli immaginari nazionali. Lo mostrano la mediatizzazione e sul lungo periodo l'uniformazione visuale delle culture europee del voto (Gian Luca Fruci), al pari della popolarità di condottieri politico-militari che attinge tanto alle riscritture intermediali del passato, come nel caso del capitano rinascimentale Francesco Ferrucci (Alessio Petrizzo), quanto allo spettacolo dell'attualità esaltato nel panorama mobile anglo-americano dedicato alla vita e alle avventure di Giuseppe Garibaldi (Massimo Riva).

Il secondo asse, *Spazi ed esperienze sociali*, si focalizza sulla ricaduta in ambiti diversi di pratiche immersive dello sguardo tipicamente legate ai nuovi media visuali

lungottocenteschi e al loro rapporto privilegiato con i discorsi e i saperi scientifici, in un intreccio creativo fra esperienze della visione, ridefinizione dei criteri di verità e piacere dell'illusione. I viaggi nello spazio e nel tempo che lo stereoscopio consente di effettuare comodamente seduti nel salotto di casa (Giovanni Fiorentino), le mode e i gusti ispirati alle illustrazioni tipiche della trattatistica e della divulgazione scientifica sull'ambiente marino e alla diffusione degli acquari pubblici nelle grandi città europee (Elena Canadelli), l'esperienza (perfino extra-)sensoriale della folla metropolitana in movimento per futuristi e anarchici (Costanza Bertolotti) costituiscono così altrettante occasioni di elaborazione di immaginari condivisi, da parte di pubblici anonimi e seriali, come da gruppi selezionati e coesi di intellettuali.

Con il capitolo *Canoni dello sguardo* il fuoco dell'analisi si sposta sul ruolo specificamente giocato dalle estetiche di media diversi, come l'illustrazione e, soprattutto, la fotografia, nella loro contrastata affermazione come linguaggi artistici riconosciuti. Allo stesso tempo è ancora grazie alla codificazione di estetiche riconoscibili, socialmente accettate o magari perturbanti, che tali media possono ambire a intercettare e costruire aspettative, gusti, identità di segmenti diversi di pubblico, tanto in relazione agli immaginari collettivi *mainstream*, quanto nei confronti di appartenenze individuali e di gruppo alternative a quelle dominanti. È il caso sia dei protagonisti dell'epica medievale recuperati come specchio della morale vittoriana da prodotti visuali e star del calibro di Gustave Doré e Julia Margaret Cameron in serrata concorrenza anche commerciale (Philippe Kaenel), sia dei circuiti di consumo del divismo primonovecentesco, femminile e maschile, intellettuale e artistico, talora non privo di implicazioni politiche di segno diverso (Federica Muzzarelli), sia, infine, di una ricerca visiva come quella condotta dal fotografo statunitense Fred Holland Day, che è oggi possibile interpretare retrospettivamente come una tappa fondamentale quanto misconosciuta dell'elaborazione di un'estetica omosessuale tra Otto e Novecento (Maya De Leo).

La sezione *Metamorfosi dell'attualità* ripercorre i molteplici linguaggi e supporti utilizzati tra il lungo Quarantotto e il primo decennio del Novecento per il racconto del presente e della cronaca (politica e non). Allegoria e *clichés* "tratti dal vero", pittura realista e simbolismo, caricatura, illustrazione e fotografia, lungi dal costituire codici, generi o strumenti alternativi, concorrono in quei decenni a definire un sistema multifaccia della comunicazione in continua espansione attraverso segmenti di realtà sempre nuovi: dalla storia in presa diretta e dalla memoria immediata del ritorno della rivoluzione a metà Ottocento (Sandro Morachioli) ai paesaggi urbani e sociali in trasformazione sulla spinta della prima industrializzazione italiana e del radicamento del movimento operaio e socialista (Giovanna Ginex) fino ai registri sensazionalistici e spettacolari che la stampa illustrata di inizio Novecento riserva tanto ai fatti minuti della cronaca locale quanto alle rappresentazioni dell'alterità poste sotto i riflettori dei media in un contesto di rivalità imperiali e guerre coloniali (Erica Grossi).

Da ultimo *La memoria delle immagini* affronta due aspetti del rapporto tra tempo e visualità: il tema della lunga durata dei motivi figurativi attraverso differenti epoche e contesti storici e il tema, connesso, delle temporalità multiple iscritte nelle immagini. La figura medievale di Stamura d'Ancona (insieme al complesso articolato delle sue fonti antiche e moderne) riemerge nell'Italia del XIX secolo a incarnare, tra narrativa e cultura visuale, le tensioni e le contraddizioni legate alla legittimità della partecipazione femminile alle vicende politiche e militari (Benedetta Gennaro). Il primo cinema italiano – e lo sforzo pedagogico delle istituzioni liberali che lo sostengono massicciamente – ripropone all'inizio del

Novecento i principali *topoi* del canone estetico e valoriale del discorso nazional-patriottico risorgimentale, sfruttando a pieno le potenzialità di ricezione del calco nei confronti di un orizzonte d'attesa consolidato e risalente (Giovanni Lasi). Negli stessi anni, anche grazie alle potenzialità analitiche offerte dai media moderni (in particolare la fotografia di riproduzione), la proposta teorica di Aby Warburg si concentra proprio sulla questione della straordinaria persistenza dei significanti visivi tra epoche lontane e su un'attenzione che associa a una simile profondità diacronica, spesso vertiginosa, le ricorrenze sincroniche di formule visuali tra i più svariati prodotti, dall'arte agli oggetti d'uso quotidiano, culminando in un ambizioso progetto che, verso la fine della sua vita, prende le forme di un atlante visuale che si potrebbe definire un'archeologia per immagini della cultura di massa dell'età contemporanea (Silvia Rosa).

Il volume raccoglie parte dei contributi presentati tra la primavera 2008 e l'autunno 2012 al seminario *Il lungo Ottocento e le (sue) immagini*, seminario nazionale della Società Italiana per lo Studio della Storia Contemporanea (SISSCo) coordinato da Gian Luca Fruci e Alessio Petrizzo nell'ambito della attività del Centro interuniversitario di Storia Culturale (CSC) delle Università di Bologna, Padova, Pisa, Venezia e Verona. Il seminario ha ricevuto nel 2008 un finanziamento nel quadro del programma di assegnazione dei fondi indivisi d'Ateneo dell'Università di Pisa (responsabile Vinzia Fiorino) e si è avvalso nel 2009 del contributo economico della Domus Mazziniana di Pisa. Dal 2011 ha tenuto i suoi incontri a Cagliari, grazie al sostegno e all'ospitalità della Fondazione Istituto Storico Giuseppe Siotto, dell'Associazione Culturale Giorgio Asproni e dell'Università di Cagliari.

Oltre ai curatori e agli autori di questo volume, hanno preso parte ai cinque cicli del seminario Roberto Balzani, Alberto Mario Banti, Rosanna De Longis, Nicola Gabriele, Maurizio Isabella, Alessandra Lorini, Michela Mancini, Luigi Martini, Arianna Onidi, Marcella Pellegrino Sutcliffe, Marco Pignotti, Tania Rusca, Carlotta Sorba e Angelica Zazzeri, che ringraziamo per il loro contributo di idee e di proposte. La nostra riconoscenza va inoltre ad Aldo Accardo, Francesco Atzeni, Idimo Corte, Pietro Finelli, Agostino Giovagnoli, Andrea Graziosi e Adriano Rocucci, per aver consentito negli anni la realizzazione del seminario. Un grazie speciale rivolgiamo, infine, ai direttori della collana «Studi culturali», ai responsabili e ai redattori di Edizioni ETS per aver reso possibile la pubblicazione di questo volume.