

## Donna Italia, protagonista del Risorgimento

NICOLETTA BAZZANO

La Rivoluzione francese segna il visibile esordio delle donne in politica.<sup>1</sup> Non che prima il mondo delle corti e dell'articolazione del potere non abbia visto le gentildonne, laiche e religiose, tessere le loro tele per partecipare all'agone politico; tuttavia, il loro ruolo rimaneva in ombra o era gregario, parte di un gioco più ampio, familiare o fazionale.<sup>2</sup> In antico regime era più visibile il ruolo femminile interpretato da componenti dei ceti popolari nel caso di sollevazioni, in quanto alle donne era riservata la funzione di inaugurare con la prima protesta i disordini.

Le prime fasi della Rivoluzione vedono il ripetersi di schemi già noti nei tumulti di piazza. Sono le donne il 5 ottobre del 1789 a riunirsi e a marciare verso Versailles e, ancora, è un gruppo di donne, nella primavera del 1795 a marciare contro la Convenzione, l'assemblea preposta alla fondazione della repubblica francese: ancora una volta, come durante le rivolte di antico regime, le donne, su richiesta dei mariti, sono le

---

<sup>1</sup> C. LE BOZEC, *Les femmes et la Révolution 1770-1830*, Passés composés/Humensis, Paris 2019.

<sup>2</sup> M.E. WIESNER-HANKS, *Le donne nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2017 [2000]; R. AGO, *Giochi di squadra: uomini e donne nelle famiglie nobili del XVII secolo*, in *Signori, patrizi e cavalieri nell'età moderna*, a cura di M.A. Visceglia, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 256-264; L. SCALISI, *Potere e sentimento. Strategie matrimoniali nel Rinascimento italiano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2023.

“incendiarie” mentre gli uomini le seguono e poi dirigono la ribellione. Tuttavia nel corso degli avvenimenti rivoluzionari francesi qualcosa cambia: le donne continuano a essere motore e protagoniste delle rivolte spontanee essendo, poi, come da tradizione, costrette a lasciare il campo quando le associazioni rivoluzionarie prendono in mano la situazione. Ma, comunque, non sono solo vie e piazze gli spazi dove le donne reclamano presenza politica: essendo escluse dal corpo politico, affollano le tribune aperte al pubblico, gridano, fanno baccano, disturbano con i loro commenti gli oratori: tipico il ruolo delle *tricoteuses*, che continuano i loro lavori a maglia accanto alle ghigliottine e intervengono con le loro urla.<sup>3</sup> Per lo meno così avviene a Parigi, dove la folla controlla direttamente gli eletti alle assemblee rappresentative. Nei centri di provincia, invece, il luogo dove le donne di qualsiasi ceto si informano è quello tradizionale, dove da sempre hanno attinto le nuove, il sagrato della chiesa come il mercato, mentre le gentildonne e le signore borghesi hanno a disposizione un vero e proprio spazio di comunicazione, il salotto, luogo non solo di socialità ma anche di discussione culturale e politica: qui si elaborano i contenuti che vengono poi trasmessi tramite una fitta rete di corrispondenze, *pamphlet* e petizioni.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> D. GODINEAU, *Cittadine tricoteuses. Le donne del popolo durante la Rivoluzione francese*, La Tartaruga, Milano 1991.

<sup>4</sup> P.M. DUHET, *Les femmes et la révolution, 1789-1794*, Collection Archives, Paris 1971; M. AGULHON, *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)*, Donzelli, Roma 1998 [1977]; L. DEVANCE, *Le féminisme pendant la Révolution française*, «Annales historiques de la Révolution française», 229, 1977, pp. 341-376; J.W. SCOTT, *La citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, Michel Albin, Paris 1998; M.T. MORI, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di

Pertanto non stupisce che, fra le invenzioni simboliche della Rivoluzione, oltre l'albero della libertà, il tricolore, spesso ostentato in forma di coccarda, i pantaloni lunghi accompagnati dalla carmagnola (una giacca corta di stoffa grezza), il berretto frigio, abbia un ruolo fondamentale una donna che lo sfoggia (immagine 1): è una donna, dopo secoli di sovrani maschi che hanno diffuso in mille modi la loro immagine e l'idea di una sovranità che era loro connaturata, che gode ancora, a secoli dalla sua nascita, di una grande fortuna. Essa è il simbolo della libera repubblica che si instaura nel 1793, dopo l'uccisione di Luigi XVI: infatti, è la sintesi delle due figure classicheggianti della Libertà e della Ragione repubblicana, così come vengono codificate durante l'epoca barocca.<sup>5</sup> La storia della sua affermazione è molto accidentata, segue le vicissitudini rivoluzionarie e post-rivoluzionarie francesi: ha momenti di grande fortuna, come quando, in concomitanza con i moti del 1848, arriva a incarnare l'intera nazione, come nel famoso dipinto di Eugène Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (immagine 2),<sup>6</sup> ma anche periodi di penombra, in cui il suo profilo si fa evanescente fino a scomparire, come accade durante il regno di Napoleone III.<sup>7</sup>

Il compendio di una realtà complessa, come può esserlo la madrepatria, con un'allegoria, naturalmente non è figlio della Rivoluzione francese: essa, con il gusto per l'antico che le è

---

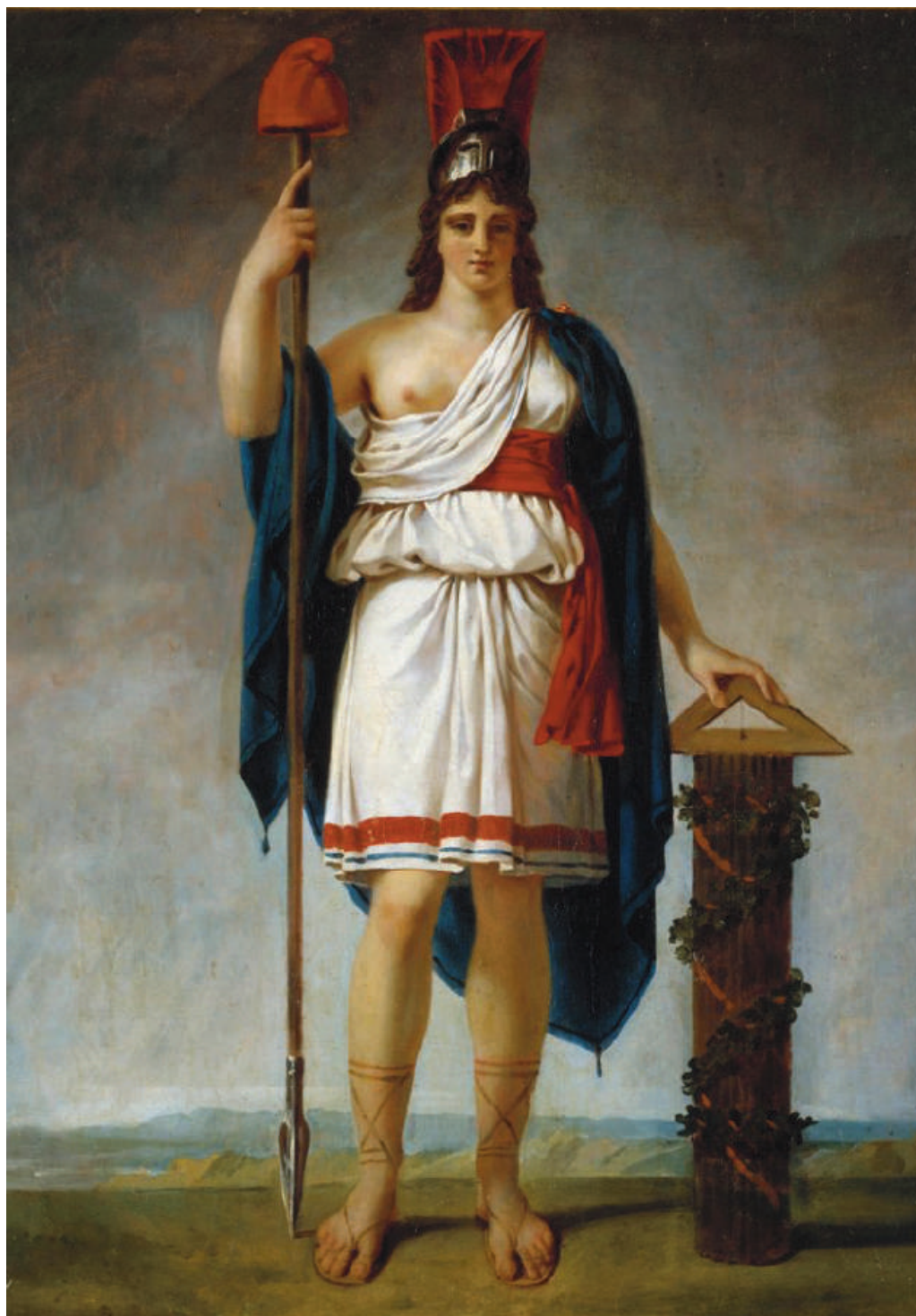
M.L. Betri e E. Brambilla, Marsilio, Venezia 2004, pp. 3-18; J.-C. MARTIN, *La Révolution à l'œuvre. Perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2005.

<sup>5</sup> A. JOURDAN, *L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République*, «Dix-huitième Siècle», 27, 1995, pp. 503-532.

<sup>6</sup> A. SÉRULLAZ, V. POMARÈDE, *Eugène Delacroix. La Liberté guidant le peuple*, Somogy-Louvre éditions, Paris 2021.

<sup>7</sup> M. AGULHON, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris 2001.

Nicoletta Bazzano



1. J. A. Gros, *Immagine della Repubblica*, 1795 (Museo Nazionale del Castello di Versailles)



2. E. Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830 (Museo del Louvre, Parigi)

proprio, riprende una tradizione millenaria, che ha radici nella cultura classica, all'interno della quale è usuale l'utilizzo delle figure simboliche. È il classicismo rinascimentale e barocco a recuperare e mettere a disposizione di nuovi bisogni culturali il patrimonio dell'antichità che le età successive rielaboreranno e, come nel caso francese, ricreeranno per i loro bisogni espressivi. Nell'*Iconologia*, quella sorta di dizionario delle allegorie diretto a «Poeti, Pittori e Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti e passioni humane» che viene elaborato fra fine Cinque-

cento e primissimi del Seicento da Cesare Ripa,<sup>8</sup> è descritta, per esempio, la Libertà (immagine 3), che è una

Donna vestita di bianco, nella destra mano tiene uno scettro, nella sinistra un cappello, e in terra si vede un gatto.

Lo scettro significa l'autorità della Libertà, e l'Imperio, che tiene di se medesima, essendo la Libertà una possessione assoluta d'animo, e di corpo, e robba, che per diversi mezzi si muovono al bene; l'animo con la gratia di Dio; il corpo con la virtù; la robba con la prudenza. Se le dà il cappello, percioche quando volevano i Romani dare libertà ad un servo dopo d'havergli raso i capelli gli facevano portare il cappello, e si faceva questa cerimonia nel tempio di una Dea creduta protettrice di quelli, ch'acquistavano la libertà, e la dimandavano Feronia però si dipinge ragionevolmente col cappello.

Il gatto ama molto la Libertà, e perciò gli antichi Alani, i Borgognoni, e i Svevi, secondo che scrive Metodico lo portarono nelle loro insegne dimostrando che come il detto animale non può comportare di essere riserrato nell'altrui forza, così essi era impatientissimi di servitù.<sup>9</sup>

Allo stesso modo, nelle pagine di Ripa, trova spazio il Governo della Repubblica: «Donna simile a Minerva: nella destra mano tiene un ramo d'olivo, col braccio sinistro uno scudo, e nella medesima mano un dardo, e con un morione in capo».<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> C. STEFANI, *Cesare Ripa: New Biographical Evidence*, «Journal of Warburg and Courtauld Institute», 53, 1900, appendix III, pp. 307-312; EAD., *Cesare Ripa "trinciante": un letterato alla corte del Cardinal Salviati*, in *Sapere e/è potere. Discipline, dispute, professioni nell'Università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto*, vol. II, *Verso un nuovo sistema di potere*, a cura di A. Cristiani, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1990, pp. 257-266.

<sup>9</sup> C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Tea, Milano 1992, pp.252-253.

<sup>10</sup> Ivi, p. 167.



3. C. Ripa, *Libertà*, 1603 (In Roma, appresso Lepido Facij)

Ambedue questi elementi che convergono nell'iconografia politico-simbolica francese rivoluzionaria e si fondono per dare vita a un nuovo ibrido. L'immagine dell'Italia è un altro elemento presente nel volume di Ripa così come essa era intesa dal punto di vista geografico nell'età augustea, e quindi completa delle isole Sardegna e Sicilia. La letteratura, classica e medievale, e la numismatica sono le principali sorgenti alle quali lo scrittore perugino attinge per la delineazione di Italia che così viene descritta (immagine 4):

ITALIA CON LE SUE PROVINCIE e parti dell'Isole. Come rappresentata nelle Medaglie di Commodo, Tito e Antonino. Una bellissima donna vestita d'Habito sontuoso, e ricco con un manto sopra, e siede sopra un globo, ha coronata la testa di torri, e di muraglie, con la destra mano tiene uno scettro, ovvero un'hasta, che con l'uno, e con l'altra vien dimostrata nelle sopradette Medaglie, e con la sinistra mano una cornucopia pieno di diversi frutti, e oltre ciò faremo anco, che habbia sopra la testa una bellissima stella.

Si tratta di una voce peculiare, se si considera che alla fine del Cinquecento l'Italia non è che un'espressione geografica, poiché è divisa in una molteplicità di realtà politiche differenti: eppure, ciò non sembra intaccare, nella percezione dei contemporanei, l'idea della sua sostanziale unità culturale e spirituale.

Donna Italia, secondo Ripa, deve essere particolarmente bella, «per la dignità, e grande eccellenza delle cose, le quali in essa per addietro continuamente ritrovate si sono» e per le lodi che le sono state tributate nei secoli da poeti e letterati come France-



4. C. Ripa, *Italia*, 1603 (In Roma, appresso Lepido Facij)

sco Petrarca o, risalendo più indietro, come Virgilio, Strabone e Dionigi d'Alicarnasso, «perciocché in questa felicissima Provincia si ritrova per la maggior parte l'aria molto temperata, onde ne seguita esservi adagiato vivere, e con assai differentie di animali, di augelli sì domestici, come anco selvaggi per uso degli uomini». Nel suo insieme, quindi, la figura di Italia è destinata a comunicare a colui che la guarda un'impressione al contempo di opulenza e di autorità. A tal fine concorrono tutti i suoi attributi: «la bella stella sopra il capo»; il corto chitone – una tunica drappeggiata che arriva al ginocchio – e il mantello sfarzoso «essendo che in quella nobilissima Provincia si veggono molti fiumi, cupi e laghi, dilettevoli fontane, vene di saluberrime acque tanto calde e tanto fresche [e ci sono] diverse miniere di metalli: ma etiandio varij, e diversi marmi, e altre pietre fine»; la corona turrita che «dimostra l'ornamento, e la nobiltà delle Città, Terre, Gastella, e Ville»; lo scettro, il cui puntale è rappresentato da una croce, impugnato nella mano destra che «significa l'imperio, e il dominio, che hà sopra tutte l'altre nationi»; la cornucopia, traboccante di frutti, retta dal braccio sinistro che «significa la fertilità maggiore di tutte l'altre Provincie del mondo»; il globo come trono sul quale è assisa, «per dimostrare che l'Italia è Signora, e Regina di tutto il Mondo, come hanno dimostrato chiaro gli antichi Romani, e hora più che mai il Sommo Pontefice maggiore e superiore à qualsivoglia Personaggio».<sup>11</sup>

Questa immagine trionfale ha, in ogni caso, sia nel periodo medievale che per tutta l'età moderna uno *speculum* tragico, un ritratto drammatico, come quello racchiuso in una notissima terzina dantesca: «Ahi, serva Italia di dolore ostello / nave senza

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 204-206.

nocchiero in gran tempesta / non donna di province ma bordello»: <sup>12</sup> altra immagine che viene riproposta, da pittori ma più spesso da poeti, nei momenti più tormentati della vita della Penisola, durante i conflitti che oppongono nel Quattrocento Milano e Firenze, durante le “guerre d’Italia” nel Cinquecento, da chi guarda con insoddisfazione alla presenza spagnola durante il Seicento. <sup>13</sup>

I due fili si intrecciano e se il secondo tende a perdersi nel Settecento, quando in tutta Europa l’Italia viene vista come madre delle arti, dato che il *grand tour* di perfezionamento della propria educazione da parte dei giovani di buona famiglia di tutto il continente viene compiuto nella Penisola, a partire dall’irrompere del vento rivoluzionario che spira dalla Francia si ripropone e viene significativamente reinventato sulla base delle necessità politiche del momento.

Durante la prima occupazione francese e con l’istituzione delle cosiddette repubbliche giacobine – che vedono anche un significativo apporto femminile, si pensi anche solo all’opera di

---

<sup>12</sup> D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, VI, vv.76-78, in Id. *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Garzanti, Milano 2004, p. 444; F. NOVATI, *Il canto VI del Purgatorio*, C.G. Sansoni, Firenze 1903; F. ERCOLE, *L’unità politica della nazione italiana e l’Impero nel pensiero di Dante*, «Archivio storico italiano», LXXV, 1917, pp. 79-144; ID., *Il sogno italico di Dante*, «Nuovo convito», 6-9, 1917, pp. 72-80; A. RONCAGLIA, *Il canto VI del Purgatorio*, «La rassegna della letteratura italiana», CX, 1956, pp. 406-426; M. PERUGI, *Il Sordello di Dante e la tradizione mediolatina dell’invettiva*, «Studi danteschi», LV, 1983, pp. 23-135; G. GENTILE, *Studi su Dante*, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 76-78; L. SEBASTIO, *Un itinerario di storia e poesia: «Purgatorio», canto VI*, Leo S. Olschki, 1990, pp. 9-54; G. CARLETTI, *Dante politico. La felicità terrena secondo il pontefice, il filosofo, l’imperatore*, Esa, Pescara 2006, pp. 144-147.

<sup>13</sup> N. COSTA-ZALESSOW, *Italy as a Victim: a Historical Appraisal of a Literary Theme*, «Italica», 45, 2, 1968, pp. 216-240; M. SCIARRINI, «La Italia nazione». *Il sentimento nazionale italiano in età moderna*, FrancoAngeli, Milano 2004.



5. G. Bossi, *La riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone*, 1802 (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano)

Eleonora Fonseca Pimentel a Napoli – quello italiano diviene un cantiere innovativo per la creazione di iconografie politiche per l'intera Europa. La seconda invasione napoleonica (immagine 5) e la nuova formazione di repubbliche promuove, nel contesto del nuovo classicismo napoleonico, un nuovo fiorire di immagini di Italia, come quella famosissima di Giuseppe Bossi, tanto più che ora essa non raffigura più come in passato una comunità culturale ma una specifica nazione politica.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> M.G. FRANCALANCI, *Il concorso del 1802 e Giuseppe Bossi*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Istituto lombardo di scienze, lettere e arti, Milano 1999, pp. 105-136; N. RAPONI, *Il mito di Bonaparte in Italia. Atteggiamenti della società milanese e reazioni nello Stato romano*, Carocci, Roma 2005, pp. 155-170.

Così la «madre delle arti» diviene la «madre di un popolo» (immagine 6), come quella che realizza Antonio Canova per il monumento funerario a Vittorio Alfieri. È un'icona patriottica che riassume le due tipologie di Italia – l'una regina, l'altra preda della disperazione – è, soprattutto, una madre addolorata che ha perduto uno dei suoi figli più cari, ma anche «une reine en deuil», una regina in lutto, nelle elogiative parole di Simonde de Sismondi, una sovrana che ha perduto anche lo scettro: e non può non alludere agli occhi dei primi patrioti anche all'asservimento della nazione italiana, che allegoricamente piange su sé stessa e sulle proprie condizioni.<sup>15</sup>

Gli anni del Risorgimento, e in particolare gli anni Quaranta dell'Ottocento, dopo il fallimento di diversi moti rivoluzionari, sono quelli che offrono le espressioni più partecipate della nascente coscienza nazionale. Prive del linguaggio dell'ufficialità e della retorica, sono ritratti delle donne che partecipano, con i mezzi che loro competono in quel tempo – e quindi con il sostegno ai loro cari, con il conforto ai familiari, con l'apertura dei loro salotti, con la preghiera – alla causa unitaria.<sup>16</sup>

Un'intensità senza pari acquista Italia nelle pennellate di Francesco Hayez nel clima di cocente disillusione dell'autunno

---

<sup>15</sup> *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, a cura di E. Bassi, Neri Pozza Editore, Venezia 1957, p. 155; *L'opera completa di Canova*, Rizzoli, Milano 1976, pp. 114-115; L. DI MAIO, *Antonio Canova. Monumento funerario di Vittorio Alfieri (1806-1809)*, in *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, a cura di M. Corgnati, G.L. Mellini, F. Poli, s.i.t., Torino 1991, pp. 13-22; F. MAZZOCCA, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e R. Bizzocchi, Carocci, Roma 2002, pp. 89-111.

<sup>16</sup> A.M. BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

*Donna Italia, protagonista del Risorgimento*



6. A. Canova, *Tomba monumentale di Vittoria Alfieri*, 1804-1810 (Basilica di Santa Croce, Firenze)

Nicoletta Bazzano

1848 (immagine 7). Un dipinto, presentato a Brera nel 1850 con il titolo di *Meditazione sopra l'antico e nuovo Testamento*, ha come unica splendida protagonista una bellissima donna bruna con il seno scoperto che tiene in mano un libro, sul quale appunta lo sguardo triste e concentrato. Non casualmente con il nome di *Italia nel 1848* è registrato nella collezione del poeta Andrea Maffei cui apparterrà per un certo periodo. E non casualmente, nella versione del dipinto datata 1851, esposta a Verona nel 1852, appare ricca di richiami che alludono alle vicende appena trascorse. Sul dorso del volume si legge chiaramente *Storia d'Italia*, mentre sulla croce che tiene in mano si distinguono



7. F. Hayez, *La Meditazione*, 1851 (Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, Verona)

chiaramente, in rosso, le date delle cinque giornate di Milano.<sup>17</sup> Si tratta di una raffigurazione che trova una traduzione scultorea ne *La Desolazione* di Vincenzo Vela, eseguita fra il 1850 e il 1851 come monumento funebre per la famiglia Ciani e mostrata a Brera subito dopo l'ultimazione. Così viene descritta da Antonio Fogazzaro: «Una giovine donna, bellissima, dai capelli scomposti, dalle vesti cadenti, siede là sopra un alto seggio, piegato il busto gentile in avanti, puntati i gomiti sulle ginocchia, strette le guance fra i pugni chiusi, fissi gli occhi tordidi [sic] nel vuoto. Il viso rivela una intelligenza forte che affonda nella follia». E il poeta Andrea Maffei le dedica versi che rimandano alla condizione dei patrioti: «Chi sei tu? Qual dolor sublime, immenso / così dentro t'impetra, o derelitta / che più non hai né lagrime, né senso / Del tuo cordoglio anch'io l'alma ho trafitta: / ché nel mirarti alla mia terra io penso: / misera! Al par di te bella ed afflitta».<sup>18</sup> Sono queste le immagini che circolano, insieme naturalmente a quella tradizionale della donna turrata alla quale si intrecciano, costituendo lo sfondo culturale, cui contribuiscono uomini e donne, nel quale si realizza l'Unità.

Eppure, in tutte le vesti, sia quelle classiche che appaiono maggiormente congeniali, sia in quelle medievali, sia in quelle risorgimentali, e malgrado la circolazione della sua immagine nella prima metà dell'Ottocento, donna Italia, tuttavia, al compimento dell'Unità non riesce a occupare nell'immaginario nazionale il posto di principale nume tutelare della neonata nazione. Sicuramente la complessità della sua figura, che nella versione

---

<sup>17</sup> ID., *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2005, pp. 267-270.

<sup>18</sup> «Oh giornate del nostro riscatto». *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, a cura di F. Della Peruta e F. Mazzocca, Skira, Milano 1999, p. 271.

aulica rimanda all'antichità classica, e la densità dei richiami iconografici e letterari non la rendono immediatamente intellegibile alla più parte della popolazione. Molto probabilmente, nel neonato Regno d'Italia, lontana ormai nel tempo la pedagogia barocca per immagini, i bassi livelli di istruzione contribuiscono a non far accogliere la figura simbolica in maniera positiva, sebbene non manchino sentimenti patriottici, accertati dall'uso frequente di Italia come nome di persona, presente in numerose varianti (Italo, Italia, Italiano, Italiana, Italino e Italico). Ma la toponomastica fa accogliere un diverso sentimento: a Napoli, corso Maria Teresa diviene corso Vittorio Emanuele, piazza San Francesco di Paola diventa piazza Plebiscito e così accade nella maggior parte delle città italiane. E in consonanza con quest'uso che richiama a un altro immaginario, rispetto a quello che evoca la figura di donna Italia, si elabora la cultura visiva e poetica unitaria.

La peculiarità del processo politico, svoltosi sotto l'egida dei Savoia e grazie all'azione diplomatica di Camillo Benso di Cavour, ma inimmaginabile senza il costruttivo apporto di Giuseppe Garibaldi e di Giuseppe Mazzini, costringono a plasmare un universo simbolico basato principalmente sulle figure degli eroi del Risorgimento e sulle diverse allegorie delle province e delle città della Penisola, a sottolineare un particolarismo localistico in grado di resistere a moltissime sollecitazioni. Dinanzi al bisogno della dinastia regnante di proporsi come simbolo vivente dell'unità nazionale e a quello, parallelo, delle altre forze risorgimentali di non vedere cancellato, con il pesante accento sui meriti del Regno di Sardegna, il proprio contributo, l'allegoria di Italia appare costretta a rimanere sullo sfondo. I monumenti innalzati all'indomani dell'Unità sono dedicati in gran parte alle figure di statisti e condottieri (a Vittorio Emanuele II vengono

innalzate circa un centinaio di statue, a Garibaldi quattrocento), mentre il Monumento all'Unità deliberato nel 1870 dal Consiglio municipale di Roma, dove la figura di Italia doveva avere un ruolo da protagonista, rimane lettera morta. In una carta geografica intitolata *Unità d'Italia*, ancora oggi esposta a Roma, nella biblioteca del Museo Centrale del Risorgimento, la sua figura pare contenere i medaglioni in primo piano di Vittorio Emanuele II, Cavour, Mazzini e Garibaldi, oltre che quello di protagoniste e protagonisti delle battaglie dell'eroica stagione risorgimentale – l'ufficiale dell'esercito, la cantiniera, la vivandiera, il bersagliere –; allo stesso modo, Italia turrata e paludata, in posa che fu giudicata al momento dell'inaugurazione del monumento «provocante», se non «ignobile» e «da attrice di teatro diurno», accompagna il Cavour scolpito da Giovanni Dupré fra il 1866 e il 1870 e destinato al centro di piazza Carlo Emanuele II a Torino (immagine 8).<sup>19</sup> Molteplici testimonianze la vedono più castigata e composta, ma spesso accompagnata da soggetti – concreti o simbolici – che sostanzialmente le negano protagonismo scenico. La sua marginalità rispetto a un sistema iconografico che prescinde dalla rappresentazione allegorica della nazione è tale che, nel monumento più simbolicamente significativo realizzato a fine secolo, il Vittoriano, la sua figura è totalmente assente.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> «Il Giornale artistico», Firenze 14 novembre 1873, pp. 129-132.

<sup>20</sup> I. PORCIANI, *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in *Fare gli italiani. Storia e cultura nell'età contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, 2 voll., vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, I Mulino, Bologna 1993, pp. 385-428; C. BRICE, *Italia: una allegoria debole? Sistema iconografico e identità nazionale nell'Italia della fine del XIX secolo*, «Memoria e ricerca», 25, 2007, pp. 171-186; C. MANTOVANI, *Inizia il nuovo secolo: Italia durante la Belle Époque*, in *L'Italia immaginata. Iconografia di una nazione*, a cura di G. Belardelli, Marsilio, Venezia 2020, pp. 199-218.

Nicoletta Bazzano



8. G. Duprè, *Monumento a Camillo Benso Conte di Cavour*, 1873 (Piazza Carlo Emanuele II, Torino)

L'unità d'Italia, quindi, ha fatto sbiadire la secolare personificazione allegorica: donna Italia, dal processo di unificazione, esce sconfitta. Diverso il caso dell'allegoria femminile elaborata nel cantiere rivoluzionario francese: eclissatasi nel periodo della Restaurazione, riapparsa fugacemente durante le *trois glorieuses*, le giornate rivoluzionarie del luglio 1830, e di nuovo ricacciata nell'oblio dopo la breve vita della Seconda Repubblica (1848-1852), proprio durante la seconda metà dell'Ottocento, la figura di donna ornata dal rosso berretto frigio non solo si riafferma ma acquista definitivamente un nome, Marianne: un nome popolare, che fugacemente era stato utilizzato già nel 1792 e nel 1848 nell'area occitana per indicare con un'unica definizione poetica gli eventi rivoluzionari, che in maniera definitiva serve a indicarla. Marianne è la Repubblica ma è anche la Francia:<sup>21</sup> personaggio fra i più rappresentati nella stampa degli ultimi decenni del XIX secolo nella stampa satirica e illustrata e la cui presenza diventa capillare, a partire dagli anni Ottanta, visto che ogni municipio francese è chiamato a ospitarne un busto scolpito.<sup>22</sup> Da quel momento Marianne è una presenza costante della vita politica francese, essendo la memoria viva (e quindi rappresentata dai volti dei personaggi femminili più in voga) del momento fondativo rivoluzionario, che ha dato un'identità nazionale forte a una realtà che si vuole distinguersi per la totale discontinuità con la fase precedente al 1789 (immagine 9).<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> B. RICHARD, *Marianne, représentation féminine de la République en France*, in *Les emblèmes de la République*, CNRS Éditions, Paris 2021, pp. 77-124.

<sup>22</sup> M. AGULHON, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, Flammarion, Paris 2001.

<sup>23</sup> ID., *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1914 à nos jours*, Flammarion, Paris 2001; P. BONTE, *L'ère de Marianne à visage de star*, in *Entre Liberté, République et France. Les*



9. Letizia Casta passa accanto al busto di Marianne (Bridgeman Images)

A Italia questa fortuna non arride dopo l'Unità, malgrado non sia scomparsa dall'immaginario nazionale, grazie all'uso, seppur discontinuo, da parte di disegnatori, fumettisti, illustratori e così via. Sicuramente il suo profilo, se non sporadicamente – come nella moneta da 200 lire, nella filatelia (con la famosa *Siracusana* – immagine 10) o altrove – non viene utilizzato in maniera istituzionale e ufficiale. Tuttavia, non è difficile notare come lo stemma della repubblica, concepito all'indomani del Ventennio, con la ruota dentata, che ricorda la sezione della corona turrata, le fronde, che richiamano la cornucopia, e la stella, che rimanda all'astro che brilla sulla fronte della donna descritta da Ripa, evoca chiaramente l'allegoria che per molto tempo ha rappresentato l'Italia. Questo nesso, tuttavia, non è presente

---

*representations de Marianne de 1792 à nos jours*, a cura di M. Agulhon, P. Bonte, R. Chagny, Réunion de Musées Nationaux, Lyon 2003, pp. 62-67.



10. V. Grassi, *La Siracusana* (emissione dal 1954 al 1977)



11. P. Paschetto, Emblema della Repubblica Italiana, 1948

nella descrizione che del composito simbolo della repubblica fa l'autore, Paolo Paschetto, quasi non si volesse indulgere a un linguaggio figurativo oramai usurato dall'uso eccessivo che ne aveva fatto il regime (immagine 11).<sup>24</sup> Donna Italia, quindi, è in ombra ma è ancora con noi e continua, seppure con grande discrezione, a interpretare il ruolo simbolico che il tempo e gli avvenimenti sembrano averle tolto.

---

<sup>24</sup> A.G. RICCI, *Uno stemma per la Repubblica*, in *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, a cura di M. Ridolfi, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 240-255; M. SERIO, *I due concorsi per l'emblema della Repubblica*, in *La nascita della Repubblica*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 1987; G. VECCHIO, *Tricolore, feste e simboli dello Stato nel primo decennio repubblicano*, in *Gli italiani e il tricolore. Patriottismo, identità nazionale e fratture sociali lungo due secoli di storia*, a cura di F. Tarozzi e G. Vecchio, il Mulino, Bologna 1999, pp. 329-391; A.G. RICCI, *La Repubblica e il suo stemma*, in *Simboli d'appartenenza*, a cura di G. Galasso, Gangemi, Roma 2005, pp. 103-112.