IL CORPO 3/14

"... un agglomerato di eterogenei"

il corpo meraviglioso del brigante visto da Vincenzo Padiglione

un libro sciatto di Giorello sul **tradimento**

iconostasi (anale) della preghiera

enrico pozzi su *La Prière* di **Man Ray**

l'efficacia delle preghiere misurata da Francis Galton

maria grazia calandrone chiede

il rilascio dell'Alba

libri da leggere

l'invenzione della Scozia, il corpo religioso di Berlusconi, il teatrino dei chierici

Poesia/Potere Robert Penn Warren legge Svetonio

abstracts/résumés

rivista **IL CORPO**, n° 3, ottobre 2014 ISSN:2279-929X © **ilcorpoedizioni**

Il corpo meraviglioso del brigante italiano

di VINCENZO PADIGLIONE*

1. Il problema e la prospettiva

«Brigantaggio» fu nozione utilizzata per designare forme di insorgenza, di ribellismo e di banditismo sociale che, tra la fine del XVIII e la fine del XIX secolo, ebbero come teatro di grande risonanza vari luoghi d'Italia, in particolare nel Centro Sud e nelle aree del confine settentrionale e meridionale dello Stato della Chiesa. Queste forme di devianza armata rivelavano radici e collusioni all'interno delle comunità e configuravano un contropotere locale, un dissenso di fondo, rispetto all'affermarsi progressivo dell'idea di nazione, e alla nascita e al lento stabilizzarsi di un potere centralizzato.

Ragioni storiche e culturali invitano ad assumere una lente d'ingrandimento che consenta una lettura del brigantaggio all'interno di ristrette aree territoriali. Ciò non significa lasciare sullo sfondo inoperanti i processi storici, le dinamiche culturali di più ampio respiro, che proprio allora divennero sempre più cogenti[1].

Questa prospettiva di antropologia storica è ancor più necessaria se si considera che il brigantaggio non appartiene solo alla sfera politica ma anche con pieno diritto alla scena artistica.

> Il brigante fa la sua comparsa nell'arte dell'Ottocento a partire dagli inizi del secolo e con una diffusione così capillare da divenire un vero e proprio "fenomeno di massa": sembra piacere davvero a tutti, dal nobile al borghese, dal mercante al cittadino qualunque, si direbbe che tutti possedessero almeno una raffigurazione di questo personaggio. Ciò è ampiamente dimostrato dalle numerose e multiformi attestazioni di tale soggetto rimasteci: dipinti di grande e piccolo formato, stampe e statuette in terracotta, acquarelli e disegni, delineano una produzione per tutte le tasche e i gusti[2].

Se non avesse provocato per entrambi i fronti tante morti efferate, nelle rapine come nelle rappresaglie, negli scontri a fuoco come nelle esecuzioni in pubbliche piazze, il brigantaggio della prima metà del

XIX secolo potrebbe sembrare un prodotto dell'immaginario del viaggio, una fantasticheria gotica di un ceto sociale irrequieto e in cerca di emozioni, che popolava di fantasmi e di selvaggi il suo percorso a ritroso verso l'antico. L'incontro temuto con i briganti rappresentava un'attesa costantemente vagheggiata: un *topos* della narrazione del luogo e del carattere della sua gente che rendeva pittoresco e attraente il viaggio in Italia[3].

Non si tratta di ricostruire una storia di accadimenti quanto di comprendere per indizi e sfumature un gioco riflesso di immagini, una trama di conflitti, collusioni e processi di circolazione culturale. In questo saggio interrogo e faccio convergere fonti letterarie ed iconografiche, storiche ed etnografiche, per individuare le tracce di contestualizzazioni implicite nella rappresentazione dei briganti.

Mi avvarrò di documenti che ho individuato ed esplorato per l'ideazione e l'allestimento di tre musei dedicati al brigantaggio: Museo del Brigantaggio di Itri (Latina)[4]; Museo del Brigantaggio di Cellere (Viterbo)[5]; Museo delle Terre di confine di Sonnino (Latina)[6]; musei sorti nel Centro-Sud Italia in quei "luoghi di memoria", per usare un'espressione di Pierre Nora[7], che dapprima hanno vissuto drammaticamente il brigantaggio e poi, nella contemporaneità, lo hanno trasformato in una risorsa simbolica da giocare a vari livelli nella incerta modernità.

La scelta riflessiva si impone in quanto il brigantaggio è un oggetto complesso e denso di insidie, terreno privilegiato di versioni semplificate ed essenzialiste della storia nazionale e di quella locale. Come fenomeno sembrerebbe facile ricondurlo ad unità, ma lo si può fare solo non problematizzando proprio la sua natura vaga e ambigua, la sua deriva mitica[8]. In tutti e tre i musei l'impegno è stato di accordare una rappresentazione articolata del conflitto di interpretazione, che sul brigantaggio si è precocemente manifestato, e di mostrare il carattere costruito dell'etichetta di "brigante", buona per tanti possibili usi: per criminalizzare l'avversario politico, per trasformare un malfattore in un indomito ribelle, per narrare una storia dal colore italiano, o per lasciar immaginare vite estreme, avventure improbabili, personaggi a tutto tondo romantici.

In questo saggio analizzo il corpo del brigante come un artefatto della cultura visuale dell'Ottocento, un prodotto di grande successo, che mise in scena le ragioni del fascino contrapposte a quelle che nello stesso periodo decretavano lo sterminio dei briganti. Mi interessa cogliere per tracce[9] impresse nel costume, per indizi fissati nelle posture rappresentate del brigante, le logiche interne ai principali contesti culturali che inventarono e alimentarono il brigantaggio come fenomeno unitario, evocando la dinamica storica e la risonanza culturale, la mutazione della scena artistica, e più di recente le politiche locali di patrimonializzazione. Una ricostruzione che assume dapprima i testi narrativi e poi le stampe e olii come etnografie visive[10], ovvero documenti in grado di rivelare, se interrogati, pertinenti e significativi contesti artistici e popolari.

2. Tra delitto ed arte: il sublime ribelle

Mi servirò a mo' di introduzione delle *Storie di briganti italiani* scritte nel 1824 dallo statunitense Washington Irving[11] (New York 1783 – 1859). Le sue descrizioni restano notevoli per la densità etnografica impressa, l'attenzione a dettagli in grado di sostanziare e rendere vivida una storia: quel connettere in modo riflessivo, spesso ironico, oggetto e sguardo, prospettiva visualista ravvicinata e straniata; quel convocare la fantasia del lettore per completare la rappresentazione di un'alterità culturale, di un'esperienza che si vuole ineffabile.

> Immaginate un uomo vestito da bandito: trombone in mano, stiletto e pistole alla cintura. Il volto recava un'espressione mista di ferocia e di trepidazione… Immaginate questa scena illuminata dai raggi del sole che sorge e che sfolgora alla mia vista mentre lo contemplavo dalle maestose foreste d'Abruzzo. Immaginate, anche, il primo piano selvaggio, reso ancor più selvaggio da gruppi di banditi, armati e vestiti in maniera rustica, ricca di colore, e non vi meraviglierete se l'entusiasmo momentaneo di pittore sopraffece tutti gli altri sentimenti.

Un suo personaggio è un borghese animato da passione antiquaria, va in cerca di monete e di altri frammenti dell'antico da acquisire o trafugare:

> Voltandosi scorse cinque o sei giovinastri dall'aspetto rude e sfacciato, vestiti in maniera singolare: mezzo cittadini, mezzo cacciatori, con gli schioppi in mano. Il loro aspetto e il loro portamento non gli lasciarono alcun dubbio su quale

congrega gli venisse incontro. […] Narravano delle imprese omicide come un cacciatore ciancia dei suoi divertimenti: far stecchito un viaggiatore con una schioppettata sembrava loro poco più importante che sparare a una lepre. Parlavano con calore della vita errabonda e affascinante che conducevano, liberi come uccelli. Oggi qua, domani partiti: a vagare tra i boschi, ad arrampicarsi sulle balze, a perlustrare le valli. Il mondo era loro, ovunque lo potessero afferrare: borse piene... compagni allegri... belle donne...

Washington Irving non è certo il primo e tantomeno sarà l'ultimo viaggiatore del *Tour* in Italia a narrare e favoleggiare di incontri con i banditi[12]. Ma le sue descrizioni – che viene da definire «finzioni vere», come James Clifford[13] denomina le etnografie – segnalano con grande tempestività un cambiamento nel costume ottocentesco del bandito (*vestiti in maniera singolare: mezzo cittadini, mezzo cacciatori*) e nella postura (*aspetto rude e sfacciato*). L'abito vistoso assume un rilievo centrale nella presentazione del personaggio e della sua storia, rende il "pittoresco" un tratto intenzionale, aggiuntivo. Non appare solo un naturale segno di appartenenza etnica e neppure un inerme e passivo riflesso dello sguardo del turista. Si configura come un artefatto collaborativo, una messa in scena in qualche modo condivisa. Con sensibilità contemporanea lo potremmo definire un *camouflage*, richiamando così le *tattiche*, ovvero le pratiche astute in uso nei ceti non egemoni[14], in risposta creativa alla loro emarginazione[15].

I banditi italiani sono una classe disperata di uomini che si sono costituiti quasi in rango sociale. Indossano una specie di uniforme, o piuttosto un costume, che designa chiaramente la loro professione. Forse questo è fatto per smorzare il carattere diffidente e ribelle, e per conferire loro un'aria militaresca agli occhi della gente comune; o forse per catturare con l'aspetto e l'eleganza esterni la fantasia dei giovani di villaggio e far così proseliti... In vero, sono considerati impropriamente come una sorta di eroi tra i villaggi dei monti, o in certe cittadine di frontiera dove hanno il deposito del loro bottino. Così incoraggiati, protetti e al sicuro nelle roccaforti dei loro monti, i banditi hanno sfidato la debole polizia degli stati italiani.

Sembra percepirsi nell'immagine letteraria e nell'iconografia del brigante un alcunché di eccessivamente espressivo, come il darsi tutto "italiano" di un facile trapasso della teatralità nei gesti quotidiani, della maschera nella biografia stessa. O meglio ancora, come se, per eccesso di esposizione comunicativa, si fosse prodotto un continuo

andirivieni tra vita e scena, tanto da confondere talora il vero e la copia, tanto da rendere il nostro eroe ambiguo, sfuggente e riflessivo.

Il brigante è un modello di deviante che, agli inizi dell'Ottocento, presenta già modi di fare e costumi canonizzati (pubblicamente riconosciuti, come attestano verbali di polizia di Cori dove nel 1816 si parla di «abbigliamento da brigante»). Grazie alla notorietà internazionale di figure come Fra' Diavolo (ancora in vita ricevette l'onore di un romanzo storico pubblicato in Francia[16], per non parlare dell'opera omonima del 1830) o Massaroni (immortalato da cronache e soprattutto dalle incisioni di Pinelli[17]) o Gasbarrone (ritratto il 23 settembre 1825 da un artista francese nella Locanda Martorelli durante la traduzione a Castel Sant'Angelo), le azioni del brigante vengono fatalmente influenzate dal suo stesso mito. Sembra agire in lui il *dandy*, la consapevolezza di essere un "personaggio". Per questo in molti casi conforma se stesso alla figura del bandito generoso, dello spietato e indomito ribelle. Ricava cioè vantaggi secondari da un'etichetta da altri imposta, sfrutta la cattiva fama per rendersi più efficace.

Nei primi decenni del secolo XIX, letteratura, teatro e scena pittorica alimentano e sono alimentati dal protagonismo brigantesco. Tra delitto ed arte sembra istituirsi una certa sintonia. Si dice che i briganti amino farsi ritrarre e sicuramente gli artisti (ultimi saranno i fotografi) ne vanno in cerca, almeno di modelli. Quel costume tipico, *il figurino* – così lo chiama il brigante Masi, biografo di Antonio Gasbaroni[18] – sembra almeno in parte un prodotto di un inedito avvicinamento tra città e campagna. Alcuni suoi elementi citano espressamente l'abito rurale (calzari, detti *ciocie*, e cappellone); altri, come il gilet con i bottoni argentati, il fazzoletto al collo e l'ostentazione delle armi, la "moda birresca" (degli *sbirri* o guardie pontificie), la strafottenza di chi dalla città è stato investito di un potere sulla comunità e lo esercita esibendone i simboli.

Del resto, per tutto il secolo XIX, proprio nel mentre si danno eventi tragici relativi al brigantaggio, quel costume da brigante suscita mode. Massimo D'Azeglio incontra, nel suo giro per la Campagna romana tra 1820 e 1830, una «persona della società mascherata da brigante[19]», e in effetti qualche decennio più tardi il brigante diverrà una maschera del carnevale romano[20].

3. L'invenzione di un'icona etnica

Torniamo a Washington Irving. Con buon tempismo nel 1824 coglie i tratti espressivi (il costume e le posture teatrali) di un fenomeno innovativo (il brigantaggio[21]) che proprio in quegli anni andava conquistando l'attenzione della cronaca militare, giudiziaria, e, non meno, di quella artistica; un fenomeno da non confondere con il tradizionale *banditismo rurale*, in quanto alla sua fisionomia contribuisce in modo fatale la modernità. L'illegalismo dei briganti impediva e ad un tempo alimentava sia i viaggi turistici sia i passaggi di eserciti; riceveva una forte eco dalla opinione pubblica internazionale ormai attiva in Inghilterra e Francia; metteva alla berlina gli Stati (soprattutto lo Stato della Chiesa) e la loro frenesia di imporre centralismo e di mostrare un controllo assoluto del territorio.

Irving in particolare descrive quel ricco costume che per alcuni decenni costituirà l'uniforme del brigante, ma resterà in auge per tutto il secolo XIX secolo come un figurino iper rappresentato.

> L'abito è sovente molto vario e pittoresco. Indossano calzoni e giacchetti dai colori smaglianti, ricamati a volte con vivacità; hanno il petto ricoperto di medaglie e di cimeli; i cappelli a larga tesa col cocuzzolo a cono sono ornati di piume e di nastri di vari colori; i capelli sono a volte raccolti in reti di seta; calzano una specie di sandalo di pezza o di cuoio, fermato attorno alla gamba con cinghie. Queste calzature sono molto flessibili e permettono loro di arrampicarsi con agio e velocità tra i precipizi montani. Portano inoltre un'ampia cinta di stoffa, o fascia in rete di seta, piena zeppa di pistole e di coltelloni, e uno schioppo buttato in spalla, mentre in genere gettano sul groppone, in maniera negletta, un gran mantello scuro, che serve da riparo nelle tempeste o come letto nei bivacchi tra i monti.

Questo costume si forma nell'incontro tra arte e vita proprio intorno al 1820. Non esistono testimonianze testuali e iconografiche prima del 1819. Non è corretto, anche se spesso lo si fa, immaginare che avessero quell'abbigliamento i banditi tradizionalmente presenti in Italia dal XV secolo, e neppure gli insorgenti antinapoleonici della fine del secolo XVIII, i primi a ricevere l'etichetta di briganti. Fra' Diavolo e gli *scarpitti* non sono raffigurati dai contemporanei con *ciocie* (i calzari dei pastori) e cappello a pan di zucchero. E neppure questo specifico figurino appare attestabile nelle numerose raccolte dei costumi popolari paesani e regionali, promosse già nel secolo XVIII

da regnanti illuminati specialmente in Toscana e nel Regno di Napoli. Il costume da brigante si afferma come artefatto sincretico durante il secondo brigantaggio, quello degli anni delle due Restaurazioni (1799-1809 e 1814-1870 per lo Stato della Chiesa; 1799-1806 e 1815-1860 per il Regno di Napoli – dal 1815 denominato Regno delle Due Sicilie): quando, sconfitta la Francia, ripresero a governare gli antichi sovrani, il Papa e i Borboni, trovando come oppositori nella zona di confine briganti del calibro di Gasbarrone e Massaroni. Entrambi provenienti da quell'area di confine (Sonnino, Vallecorsa e Monticelli – oggi Monte San Biagio) che delimitava allora i due stati. Sono loro i personaggi storici a cui è legittimo far risalire, con la complicità degli artisti, l'invenzione del costume del brigante.

Il pittore Barolomeo Pinelli (1781-1835) può essere considerato il fondatore di questo discorso visivo, l'inventore della rappresentazione del brigante come *icona etnica.* Personaggio popolano, irrequieto e ribelle, come suggeriva all'artista la poetica romantica, da trasteverino antifrancese prese parte all'insurrezione nei dintorni di Roma (1799) e visse per breve tempo presso un gruppo di briganti del Maccarese[22]. (Del resto, l'incontro dell'artista con i banditi era una "esperienza" già entrata con Torquato Tasso e Salvator Rosa nell'autorappresentazione dell'artista). Solo più tardi, quando il brigantaggio divenne un problema acuto alla frontiera meridionale dello Stato della Chiesa, quest'esperienza trovò una felice trasposizione in innumerevoli incisioni all'acquaforte.

Pinelli si era inserito nella tradizione del vedutismo innovandola radicalmente: i soggetti popolari rappresentati non erano più figurini approssimati, posti ai margini del disegno architettonico per far apprezzare il monumentale sfondo, ma personaggi vitali al centro di una scena narrativa. I loro corpi parlavano al tempo stesso del presente e del passato, denunciavano realismo e trasfigurazione mitica. Una sintesi artistica, come un *morphing*, diremmo oggi, tra sculture della romanità classica e posture degli abitanti di Roma e provincia, proiettava la fierezza delle antiche popolazioni latine ed italiche sui volti dei briganti laziali o dei trasteverini. La rappresentazione divenne presto un'icona ambita da tanti: dal nobile committente, per ammirare con gusto enciclopedico una costumanza; dal turista, perché utile per

pensare al viaggio come un percorso realizzato anche nel tempo; dal borghese, dall'erudito locale, per ritrovarsi un ritratto della sua gente che incorporava il blasone di una stirpe antica e gloriosa.

La rappresentazione del brigante, veicolata da tante stampe del Pinelli, manterrà nel tempo forza espressiva e successo, anche se sulla sua scia e con scarto di pochi anni una diversa immagine si impose all'attenzione della comunità artistica. Il personaggio in costume di tante scene di genere vi appariva trasformato in un emblema dell'eroe moderno ed universale che si ribella ad un fato tragico, ad un società tirannica. Questo sviluppo espressivo è stato sicuramente favorito da una precisa circostanza storica: la deportazione nelle prigioni di Termini a Roma, nel 1819, di cinquanta famiglie di Sonnino, accusate di brigantaggio. Artisti stranieri, come il pittore svizzero Leopold Robert (La Chaux-de-Fonds 1794-Venezia 1835) e Achille Etna Michallon (Paris 1796-1822)[23], ospiti allora dell'Accademia francese di Villa Medici, ebbero autorizzazioni e disponibilità per trattare i carcerati come veri e propri modelli. Da quell'incontro, dal paradosso del fare il ritratto non ad un grand'uomo ma ad un prigioniero, nacquero opere rilevanti che, destinate ad un pubblico di élite, diedero fama internazionale agli autori e al soggetto. Emerse un'immagine nuova e pittorica del brigante (a sua volta riprodotta in innumerevoli stampe), in cui i gesti antichi e il costume locale lasciano trasparire questa volta caratteri individuati e intensità passionali, miserie della vita e sogni di libertà. Nel complesso un potente dispositivo per alimentare l'immaginazione.

C'è chi ritiene, con molta autorevolezza[24], l'arte di Leopold Robert collusa con la Restaurazione. I suoi colori e le sue scene avrebbero dato una rappresentazione nostalgica del *Belpaese* in sintonia con la reazione antirivoluzionaria e con le tesi del cattolico Chateaubriand. Non tornano però i conti. I briganti, tanto esaltati dalla scena artistica, erano in quel periodo di fatto oppositori dello Stato della Chiesa, e l'implicita magnificazione del ribelle non poteva essere semplicemente interpretata come un richiamo all'ordine.

Fig. 1. Bartolomeo Pinelli, *Esterno di una Osteria di Campagna, con Costumi Sonninesi*, 1820. Collezione privata

Fig. 2. Achille Pinelli, *Vari Costumi di Sonnino albanese ciociara romana al momento che vieng.no disegniati da Bartolomeo Pinelli*, 1832. Collezione privata

Fig. 3. Bartolomeo Pinelli, *Briganti*. Fa parte della *Nuova raccolta di Cinquanta Costumi de' contorni di Roma compresi diversi fatti di briganti disegnati e incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli cominciati l'anno 1819 compiti nel 1822*. Roma 1823.

Fig. 4. Frey, *Brigante napoletano*. Litografia tratta da un dipinto di Léopold Robert del 1831. Collezione privata

4. Le virtù virili del brigante

Fermiamoci ora sull'iconografia conosciuta. Mettiamo a fuoco dettagli e totali delle immagini per azzardare alcune chiavi di lettura, talvolta contraddittorie, intorno a *topoi* ricorrenti.

Una prima considerazione. «Gli Altri sono soprattutto corpi. La delega del corpo all'Altro è un abituale procedimento dello sguardo etnocentrico ed esotico. Nella letteratura di viaggio, le immagini delle alterità sono soprattutto descrizioni di corpi eccessivi, mostruosi, fantastici[25]», comunque seduttivi. L'alterità dei briganti italiani, costruita per colludere con le fantasie del viaggiatore, richiede sintesi figurative che trovano nel corpo il loro *punctum*, la traccia in evidenza.

Il corpo si fa rivelatore del carattere di un popolo, per chi da questo popolo rimane sostanzialmente estraneo, e laddove la prospettiva conoscitiva è circoscritta al visualismo. La descrizione del corpo, dei costumi popolari e del paesaggio circostante costituisce – è bene ricordare – la procedura di indagine che, sulla scia della nuova sensibilità illuministica, fatta propria anche da chi non aderisce alla filosofia materialistica, consente di definire il carattere di un popolo («I Romani – scrive l'11 marzo 1828 sempre Leopold Robert – hanno qualcosa di più severo» rispetto ai Napoletani[26]). Le rappresentazioni di briganti si inscrivono all'interno di una produzione tra il ludico e lo scientifico di differenze e somiglianze in seno all'umanità; produzione che fatalmente usava l'asse della storia per semplificare i nessi tra i diversi reperti di quel museo antropologico *in fieri* che l'opinione pubblica anelava visualizzare.

Come ha ben documentato Jonathan Fabian[27], l'errore prospettico portava a credere che il viaggio nello spazio fosse tutt'uno con un viaggio nel tempo. L'immaginario dei luoghi e dei modi briganteschi faceva scoprire scene di vita meno alterate dalla modernità. Ma soprattutto i corpi e i costumi dei briganti – i ritratti statuari, i comportamenti belluini e ferini – mostravano alterità che rinviavano sia all'Antico, sia al Selvaggio[28]; *l'Antico che sopravvive inalterato*, oppure *l'Antico ormai degradato*: un patrimonio morale e civile che comunque resiste, oppure un'eredità culturale che risulta fatalmente dissipata.

La bellezza dei corpi e dei costumi appare come un retaggio del passato. «Il termine che ricorre con maggiore frequenza nelle diverse

descrizioni è antico, spesso accompagnato da *nobile* e *fiero*[29]». Leopold Robert descrive con vistoso stupore la presenza del brigante in città:

> Le strade di Roma lo aveva rivisto portare in giro i suoi occhi neri – fiamme ardenti dentro il mantello gettato sulla schiena –, il suo naso dalla linea antica e l'eburnea bianchezza della sua fronte sulla quale ricadeva un ricciolo svolazzante che pareva di seta (p. 26).

Il ritratto del brigante dal corpo bello e turgido doveva fare un certo effetto presso gli artisti e intellettuali del tempo, alimentati dal gusto neoclassico, e ben consapevoli delle lezioni giacobine sull'importanza della forma e dell'educazione fisica per il cittadino. Per chi cioè aveva elevato gli Antichi Greci a modello per la loro conformazione fisica, pressoché perfetta, che li rendeva insuperabili in guerra e moralmente sani e virtuosi.

> Solo un popolo in possesso di un fisico robusto, gagliardo, poteva considerarsi veramente libero o, comunque, poteva aspirare ad esserlo. Era questa la vicenda degli antichi egizi, ma soprattutto dei cretesi, e naturalmente, degli spartani, autentico mito per i rivoluzionari di fine Settecento[30].

Rispetto al corpo debole e corrotto del chierico e dell'aristocratico – ricorrente nell'iconografia giacobina – il corpo bello e plastico del brigante poteva risaltare in modo netto ed essere dunque accostato, sempre in un gioco riflesso di somiglianze e differenze, al corpo altrettanto giovane e vigoroso del rivoluzionario. Seppure in contrasto tra di loro, nella prima metà del secolo XIX il rivoluzionario e l'insorgente brigante incarnavano quelle *virtù virili* del coraggio, dell'ardimento, della determinazione che classicismo e romanticismo alimentavano in modi diversi. Entrambi rendevano visibili le energie e i sentimenti del cambiamento e della ribellione nei confronti di uno Stato debole e corrotto, inscrivendo un *eros* inedito all'interno della lotta politica, un *eros* che troverà più stabile e concentrata rappresentazione nei successivi simboli della patria e dell'eroe martire[31]. Dopo il 1861, quando, proclamata l'unità di Italia, si tenterà di sottomettere sotto un unico governo le diverse genti della penisola italiana e quando il brigantaggio ormai nella sua ultima fase diventerà lotta di popolo, drammatica guerra civile, allora il brigante verrà a perdere bellezza e vitalità

per finire rappresentato dall'iconografia egemone nell'opinione pubblica come un misera caricatura di se stesso, un povero sbandato delinquente.

5. Un simbolo sincretico dell'avvento del potere moderno

Ma ritorniamo al brigante fascinoso della pittura della prima metà del secolo XIX, per cogliere dettagli del costume che dovettero segnalare allora un vistoso cambiamento estetico e morale. Oltre all'Antico che sopravvive integro e all'Antico che si mostra come rovina, ormai nel suo degrado civile e morale, le rappresentazioni di ritratti e scene brigantesche ambivano a comporre sul piano visivo discorsi che allora erano divenuti assai più impegnativi, quali il senso della giustizia e dell'esistenza, e il nuovo rapporto con la bellezza e la ricchezza.

In merito a questo ultimo è evidente che in molta pittura «tra genere e storia» avente per soggetto briganti trova eco la svolta artistica di quei decenni: *l'estetizzazione romantica del popolo come nuovo soggetto* da porre in primo piano, da ricercare e descrivere nei suoi luoghi; la diffusione di un'iconografia del sublime che abbandona gli interni e le posture coltivate alla ricerca di eventi non pacificati, di passioni impetuose temibili e indomabili, da sorvegliare sulla soglia come si conviene ad un solitario ammirato osservatore. Miseria e illegalità, una volta colorate di seduzione, non individuano laceranti problemi sociali, ma tematiche grazie alle quali forzare i confini della conoscenza e della bellezza verso territori aperti e poco luminosi.

In questa temperie l'enfasi accordata ai costumi briganteschi, il loro colore smagliante, le rifiniture accurate sebbene popolari, sembrano configurarsi nel gioco di riflessi ricordato sopra come un tentativo sbieco di interrogarsi su dove si produca bellezza e stupore. Come per lasciar immaginare l'esistenza di un *contropotere estetico* che viene dal basso e dalla periferia. Non solo perché popolare, ma forse perché illegale, ribelle, diabolico. È questa almeno in parte la curiosità di molti pittori nel tentar di ritrarre soggetti briganteschi. Comprendiamo meglio l'energia visiva di questi costumi rappresentati nei corpi indiavolati e armati dei briganti se li confrontiamo con la moda parigina urbana e borghese che, trascorsa ormai la rivoluzione francese con il

suo impeto riflesso nelle vesti, si andò imponendo in tutto l'occidente e che prevedeva per gli uomini un assai sobrio e apolide abito scuro, calco della veste dei chierici. Dunque ben diverso dall'appeal 'etnico', 'barbaro', del costume brigantesco dai velluti colorati, ricco di fregi, armi e persino immagini devozionali sul cappello.

A ben vedere il bandito così messo in scena, oltre al costume pittoresco, è ritratto sovente in posture statuarie, composte e altere, con lo sfondo di un paesaggio naturale selvaggio di cui sembra esserne l'indiscusso sovrano (*il re della montagna*, come talora usavano farsi chiamare). Porta con sé armi e dà mostra di ricchezze espropriate che lo rendono un'inedita figura di potere. Natura e luogo parlano dell'antico e del selvaggio, ma – a ben vedere – anche del nuovo, del moderno che come un demone avanza proprio nella ricchezza resa mobile.

«L'amore del denaro è la radice di tutti i mali» aveva predicato Paolo nella *Prima Lettera a Timoteo* (6,10) e la letteratura cristiana medievale aveva condannato senza rimedio quell'amore immoderato di possesso che qualificava l'avaro. L'invenzione del denaro e la diffusione del mercato capitalistico inaugurano un mondo che deve essere stato da molti considerato di confusione morale[32].

Il brigante sembrerebbe funzionare come *rilevatore e agente del sovvertimento sociale e morale inaugurato dalla modernità.* La refurtiva – a lui così intima da essere esibita nel suo corpo, non occultata ma messa in scena insieme alle armi – costituisce un simbolo del potere in un tempo di cambiamento[33].

Forse si può spingere l'interpretazione sino ad affermare che il brigante raffigurato in tal modo da quadri e stampe dovette apparire a molti come l'attesa incarnazione di una rappresentazione favolosa: una presenza che intercetta l'immaginario del tesoro – *topos* di tanta letteratura favolistica tradizionale – e gli offre un piano di realtà. Nei volti dei briganti e delle brigantesse non compare alcun senso di colpa. Espropriare ricchezze inebria, dà piacere; e sembra ormai possibile, come se un mondo alla rovescia si fosse inverato. Le molte testimonianze visive del brigante sembrano annunciare una nuova era, quella della mobilità dei beni e del denaro dai vincoli feudali, un'era che rende visibili, concrete e temibili le fantasie popolari di secoli.

Fig. 5. Charles-Etienne-Pierre Motte, *Il brigante Mazzocchi*, 1820. Da un disegno di François Bellay

Fig. 6. Anonimo, *Il tesoro* (1830 ca). Collezione Mammuccari

Fig. 7. Philippe van Brée (1786-1871), *Nel covo dei briganti*, 1826. Collezione privata

Forse anche in virtù di questa interpretazione la repressione contro i briganti fu sempre spietata. In conclusione viene da domandarsi se questa immagine potente del brigante – che vide in parte convergere sensibilità e fantasie artistiche e popolari – non abbia contribuito a fomentare l'accanimento che in modo assai radicale manifestarono le forze militari di repressione del brigantaggio. Come se il fascino artistico del brigante rendesse la «vendetta del sovrano» ancor più legittima, spietata e devastante (la documentazione testuale e fotografica a riguardo non lascia dubbi[34]), facendo arretrare ad epoche di molto precedenti quel senso della giustizia che aveva conosciuto le visioni illuministe di Beccaria.

Le fantasie di tesori occultati riceveranno ulteriore alimento proprio dalle imprese dei briganti, tanto da divenire nel secolo successivo un *topos* consolidato della narrativa orale popolare novecentesca. Ancora oggi si ritiene che tesori nascosti abitino molti luoghi del paesaggio rurale italiano. Ne parlano leggende e storie del meraviglioso[35], offrendo in alcuni casi indizi di improvvise ascese sociali, di sospetti arricchimenti.

Oggi in molti paesi del Centro Sud d'Italia le immagini ottocentesche di costumi e scene brigantesche sono considerate un patrimonio da conservare e salvaguardare, una cultura visiva che collezionisti, storici e politici usano per rafforzare l'identità culturale indebolita dalla globalizzazione[36]. Rappresentazioni teatrali e ricostruzioni storiche recuperano all'esperienza del presente la memoria di briganti. Ne reinterpretano storie e personaggi alla luce di attuali sensibilità e di antiche non ricomposte fratture. Nuove forme di protagonismo culturale mettono a coltura quelle radici di libertà che soprattutto il corpo del brigante, artefatto ad un tempo artistico ed etnografico, riuscì a comunicare.

NOTE

[1] Significa invece vederne l'attrito provocato, la ricaduta locale, quell'intricata opera di resistenza alle egemonie in atto e di ridefinizione operata da soggetti e comunità locali. Per il brigantaggio in Italia cfr. Franco Molfese, *Storia del brigantaggio dopo l'unità*, Milano, Feltrinelli, 1966; Daniela Adorni, Il brigantaggio, in Luciano Violante (a cura di) *Storia d'Italia. Annali 12. La criminalità*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 281-319; Vincenzo Padiglione, *Storie contese e ragioni culturali. Catalogo del Museo demoetnoantropologico del Brigantaggio di Itri*, Itri (LT), Odisseo, 2006.

[2] Vincenzo Padiglione, Fulvia Caruso, *Tiburzi è vivo e lotta insieme a noi. Catalogo del museo del brigantaggio di Cellere*, Arcidosso (VT), Effigi, 2011, p.110.

[3] Non ne ha dubbi Stendhal (Marie-Henri Beyle), che da dandy vedeva con poco favore l'ipotesi di civilizzare il nostro paese: non perché sarebbe impossibile – egli scrive – ma perché se divenisse più morale diverrebbe mortalmente noioso. E lo stesso Stendhal come *incipit* ne *La Badessa di Castro* (trad. di Leonella Prato Caruso, Milano, Rusconi 1990, ma 1839) scrive: «Il melodramma italiano ci ha mostrato così spesso i briganti del Cinquecento, e tanta gente ne ha parlato, senza conoscerli, che noi abbiamo intorno ad essi le idee più false. Si può dire, in generale, che i briganti costituirono la "opposizione" contro gli atroci governi che in Italia succedettero alle repubbliche del Medioevo». Cfr. Michel Crouzet, *Stendhal. Il signor Me stesso*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

[4] Vincenzo Padiglione, 2006, *op. cit.*

[5] Vincenzo Padiglione, Fulvia Caruso, 2011, *op. cit*.

[6] Vito Lattanzi, Vincenzo Padiglione, *Storie estreme e storie future*. *Il Museo delle Terre di Confine di Sonnino*, Roma, Artemide, 2012.

[7] Pierre Nora (a cura di), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll, 1984-1992.

[8] Al museo di Itri l'esposizione «Storie contese e ragioni culturali» (Vincenzo Padiglione, 2006, *op. cit.*) mette in scena le ragioni contrapposte: della repressione come del fascino, dello sterminio come del recupero attuale. Il percorso si articola in tre sezioni (*Ragioni della Storia, Ragioni del Mito, Ragioni del Luogo*) che mettono in sequenza cronologica le fonti emerse sul tema del brigantaggio, ma si preoccupano soprattutto di evidenziare l'orizzonte culturale nel quale esse acquistano leggibilità e parzialità, e di rispondere a tre domande cruciali. *Ragioni della Storia*: perché tanto e così duro accanimento? Nella prima sezione vengono presentate le giustificazioni che per circa cento anni – dalla fine del XVIII secolo alla fine del secolo successivo – resero legittima la repressione dei briganti. Nei confronti di questi uomini, di queste donne e dei loro amici e familiari fu condotta una persecuzione spietata, spesso al di fuori della legge. *Ragioni del Mito*. Perché tanto e prolungato fascino in Italia e all'estero? La seconda sezione mette in luce una ben diversa interpretazione del brigantaggio. L'orizzonte culturale che l'alimenta è quello formato dalla comunità cosmopolita di artisti e dalla nascente opinione pubblica, ma anche dai ceti non egemoni. Sua espressione sono i fogli volanti e i racconti popolari, le opere liriche, i testi letterari e teatrali, le incisioni e i dipinti, sino alla più recente produzione cinematografica. *Ragioni del Luogo*. Perché tanto attuale interesse locale? Nella terza sezione il visitatore incontra un'ulteriore interpretazione del brigantaggio. Lo scenario espositivo segnala la rilevante e crescente presenza di scritture e iniziative locali. Ci si accosta al brigante per riappropriarsi della sua vicenda in quanto risorsa culturale della zona, mediazione simbolica tra il luogo e la grande storia (Dominique Blanc, Daniel Fabre, *Le Brigand De Cavanac: Le Fait Divers, Le Roman,*

L'Histoire, Paris, Verdier, 1983): per rivendicare del brigante l'appartenenza comune, la lealtà mostrata ad una cultura locale, ad una terra. «Terra di Briganti»; agli inizi del XIX secolo quella localizzazione costituiva un marchio di infamia. Ora diviene, in uno scenario concettuale radicalmente mutato, un segno forte che la storia ha lasciato nella zona, una traccia da recuperare, un "bene culturale" da valorizzare per turisti e nuove generazioni. In questo modo alla fine del percorso il museo stesso diventa parte ed esito riflessivo della dinamica storico-culturale narrata. Nel museo di Itri il visitatore percepisce la patrimonializzazione polifonica a vari livelli (Vincenzo Padiglione, 2006, *op. cit.*): a) nella fatale *contro storia* che viene narrata rispetto al museo del Risorgimento italiano, epopea dell'unità nazionale che si raggiunse proprio con la sconfitta dei briganti, b) nell'attrito che fanno tra di loro le tre sezioni quando ridefiniscono ogni volta l'immagine dei briganti, c) nel conflitto di interpretazioni in video tra narratori popolari e collezionisti, tra le voci degli storici locali (le loro passioni e concezioni della memoria) e la posizione riflessiva del curatore.

[9] Carlo Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.

[10] Roberta Tucci, Campagna romana e paesaggio sonoro, in Roberta Tucci (a cura di), *I suoni della campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*, Roma, Regione Lazio, Rubbettino, 2003, pp. 23-46; Vincenzo Padiglione, Pittori della crisi: valenze patrimoniali e pratiche rituali, in Nicoletta Cardano, Annamaria Damigella (a cura di), *La Campagna Romana dei XXV*, Accademia di San Luca, Roma, De Luca, 2005, pp. 37-48.

[11] Washington Irving, *Storie di briganti italiani*, Torino, Einaudi, [1824] 1994.

[12] Attilio Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 2003.

[13] James Clifford, Partial Truths, in James Clifford, George Marcus (a cura di), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 1-29.

[14] Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, [1990] 2001.

[15] Alessandro Portelli, *Il re nascosto: saggio su Washington Irving*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 251.

[16] A. Cardini, *Les exploits et les amours de Frère Diable, général de l'armée du Cardinal Ruffo*, Parigi, 1801

[17] Aldevis Tibaldi, *Vita di Massaroni*, Minturno, Caramanica, 2000.

[18] Antonio Gasbaroni, Pietro Masi, *La mia vita di brigante / Antonio Gasbaroni (detto Gasperone)*; redatta in prigione da Pietro Masi da Patrica, prefazione di Arnaldo Geraldini, Roma, Atlante, [1858] 1952.

[19] Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*, UTET, [1867] 2011, parte II, cap. 3.

[20] Antonio Giulio Bragaglia, *Le maschere romane*, Roma, Colombo, 1967.

[21] Il brigantaggio non lo si può identificare con la delinquenza, o con forme di malvivenza rurale, che si immagina sempre esistite (Banditismo). Si tratta invece di un fenomeno non generico, che va comunque inscritto in quell'arco di tempo segnato dalla nascita e dallo stabilizzarsi di un potere centralizzato, dall'affermarsi progressivamente dell'idea di nazione. I confini storici del brigantaggio sono la fine del Settecento, con l'emergere in tutta la penisola italiana di moti antifrancesi, e la fine dell'Ottocento con la presenza di sparuti briganti, riuniti in bande, che imperverseranno in alcune province (Maremma, Sicilia, ...) ancora per decenni. Nonostante l'avvenuta unità d'Italia e come a smentire nella nascente opinione pubblica la rappresentazione di un nazione coesa e pacificata, di un controllo

totale dello Stato sul suo territorio. Si tratta in effetti del periodo storico – circa un secolo – che vide proprio l'emergere, il successo e il declino della nozione di brigantaggio. Mi sento di contraddire Eric Hobsbawm (*I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2002) quando lascia supporre che Banditismo e Brigantaggio siano sinonimi. Sebbene lo storico britannico di recente scomparso abbia avuto il merito di rilanciare la rilevanza del fenomeno nella letteratura scientifica e nell'opinione pubblica, ha il demerito di usare le fonti con poco rigore storico e antropologico, e di non mostrare consapevolezza dell'uso che la sua epica ricostruzione del banditismo sociale veniva a favorire; o forse la auspicava.

[22] Oreste Raggi, *Cenni intorno alla vita e alle opere di Bartolomeo Pinelli*, Roma, Tipografia Salvucci, 1835.

[23] Vito Lattanzi, Vincenzo Padiglione, 2012, *op. cit.*

[24] Cfr. Federico Zeri, Il pittore dei briganti, in *Il cannocchiale del critico*, Milano, Neri Pozza, 1999, pp. 123-8.

[25] Alessandro Portelli cit. in Vincenzo Padiglione, 1997, Il corpo: inedite visioni e nuovi fardelli, in Anna Maria Nenci (a cura di), *Il corpo e l'immagine. Cultura, vissuto e rappresentazione sociale del corpo in Sardegna.* Cagliari, Aied, pp. 27-36.

[26] L. Robert, A. Robert, D. Berthoud, *Lettres de Léopold Robert, d'Aurèle Robert et de leurs parents*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1948, p. 92.

[27] Jonathan Fabian, *Il tempo e gli altri*, Napoli, Ancora del Mediterraneo, 2000.

[28] Per coloro che lo perseguiteranno in nome della Storia, della Libertà, del Progresso, della Democrazia o della Civiltà morale, o semplicemente dell'Ordine pubblico – siano essi soldati francesi, borbonici, pontifici o piemontesi – il brigante è il barbaro che il Nuovo deve sconfiggere, che lo Stato moderno non può tollerare; è un ribelle armato che controlla territori, abita luoghi selvaggi e sfugge la giustizia grazie a solidarietà locali. Questo tipo di rappresentazione, nonostante i grandi cambiamenti sopraggiunti tra la fine del Settecento e gli ultimi decenni dell'Ottocento, non muterà sostanzialmente e giustificherà la repressione come una questione di civiltà. Nel progetto illuministico di realizzare una nuova e ideale società, l'accanita persecuzione del brigante si spiega perché il malvivente, tanto più se organizzato in banda, diviene «il nemico di tutti, che tutti hanno interesse a perseguire, cade fuori del patto, si squalifica come cittadino e, pertanto, insorge in lui quasi un selvaggio frammento di natura; egli appare come lo scellerato, il mostro, forse il pazzo, il malato e, ben presto, l'anormale. E a questo titolo, rientrerà un giorno nel campo di un'oggettivazione scientifica e del 'trattamento' correlativo.» (Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976, p. 24). È nella seconda metà dell'Ottocento che il "brigante" – rappresentato già da tempo come un essere umano degradato e confuso con la natura selvaggia (rocce e boschi sono il suo regno) o animalizzato lui stesso nelle sembianze – trova conferma e nuova legittimazione nel discorso scientifico. Il criminologo positivista Cesare Lombroso (Verona 1835 – Torino 1909), già medico nei reparti impiegati nel Sud contro il brigantaggio postunitario, scoprirà proprio nel corpo e nel comportamento del brigante (esamina al tavolo anatomico i crani di Vilella e Gasperoni) *i segni dell'atavismo*: il riemergere «dalla palude del passato» di usanze dimenticate o abbandonate con la civilizzazione, di modi di agire violenti e aberranti propri ad animali e primitivi e che, nonostante le passate generazioni, tornerebbero di nuovo a farsi attuali in individui predisposti alla criminalità. Una teoria razzista che a lungo risuonerà nelle aule dei tribunali ma che ebbe il solo merito di mostrare come fosse diffusa, seppure in forma trasposta,

una certa inquietudine sul futuro radioso che si annunciava, sulle sorti del Progresso. La Storiografia, "giacobina" prima e risorgimentale poi, indicò nel brigantaggio una «piaga», una ferita al cuore della civiltà; personificò nel brigante le forze del male (arretratezza, servilismo, superstizione …) che si oppongono all'avanzata del Progresso, della Libertà e della Democrazia. Nell'iconografia si giunse spesso a rappresentare il brigante come una bestia (per es. la iena) o come un animale mitologico (l'idra) per ricacciarlo in un passato lontano e terrificante. Sebbene in dissenso rispetto agli ideali progressisti, gli stessi governanti dello Stato della Chiesa e del Regno delle Due Sicilie aderirono sovente a queste rappresentazioni del brigantaggio. Come del resto repressero altrettanto duramente ribelli e tutti coloro che con mano armata rapinavano e richiedevano balzelli opponendosi al funzionamento di uno stato moderno, al controllo centralizzato del territorio. Ne è esempio Massaroni, il brigante di Vallecorsa, prima antifrancese, poi iscritto alla carboneria e infine perseguitato dalle truppe borboniche e pontificie.

[29] Liliana Barroero et al., *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti* (Catalogo della Mostra, Scuderie del Quirinale e Galleria nazionale d'arte moderna, Roma), Milano, Electa, 2003, p. 208.

[30] *Mazzini e la Rivoluzione napoletana del 1799: ricerche sull'Italia giacobina.* Manduria-Bari-Roma, Laicata, 1995, p. 90.

[31] Sul complesso rapporto tra corpo e nazione, ed erotizzazione dei simboli del potere, cfr. George Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Bari-Roma, Laterza, 1996; Alberto M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005; Maria Bernadete Ramos Flores, *Tecnologia e estetica do racismo. Ciencia e arte na politica da beleza*, Chapecò, Argos, 2006; Lucy Riall, Eroi maschili, virilità e forme della guerra, in Alberto M. Banti e Paul Ginzborg (a cura di), *Il Risorgimento,* in *Storia d'Italia, Annali 22*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 253-288; Mario Isnenghi, *Garibaldi fu ferito: storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma, Donzelli, 2007. Per inedite letture sulla scia del classico di Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale* (Torino, Einaudi, 2012), si veda Enrico Pozzi, *Governare l'immaginario*, Roma, Il corpo, 2002; la rivista IL CORPO ora on line: http://www.ilcorpo.com

[32] «La cupidigia, radice di ogni male, diventa il fondamento della società, l'utilità pubblica deriva dal vizio privato; il bene della collettività viene fornito dalle malvage inclinazioni dell'individuo», Jonathan Parry, Maurice Bloch, *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge (UK), Cambridge U. P., 1989, p. 125.

[33] «In una società priva di mercati i pagamenti si facevano per lo più in natura, e le ricchezze erano oggetto della pubblica fantasticheria: il brigante scintillante di preziosi alle dita, con tanto di orecchini pendenti ai lobi, catenelle di pendenti incrociate sul petto, panciotto di seta. Egli si permetteva di pagare l'ospitalità in contanti (uno scudo al giorno).» Dino Mengozzi, S*icurezza e criminalità. Rivolte e comportamenti irregolari nell'Italia centrale (1796-1861)*, Milano, Angeli, 1999, p.169.

[34] Soltanto nell'ultima fase del brigantaggio si ricorse alla fotografia. Sebbene i suoi cultori seguissero per buona parte convenzioni introdotte dalla pittura e dall'incisione, ne fecero usi diversi, più legati alle strategie della repressione e del consenso. Vi fu chi fotografava i briganti nel loro nascondiglio sui monti per *reportage* giornalistici. Chi viaggiava in treno o a dorso di mulo a fianco dei militari per documentare le azioni, glorificare le imprese e dar prova delle catture avvenute (si ricorse in modo generalizzato al fotografo

dal momento in cui venne condannata dagli stessi militari la pratica di identificare il brigante portando per 'comodità' in paese, al comando, la sola testa spiccata dal busto). Ci si recava nel carcere di Melfi o in caserme o in penitenziari improvvisati per fissare i volti e le espressioni dei condannati a morte, oppure per mostrare la sopraggiunta mitezza dei reclusi. In alcuni casi, nel cortile, si riproduceva la scena brigantesca con rocce e fronde d'albero. Altre volte, la scenografia veniva applicata come fotomontaggio. Di sovente il permesso di fotografare era accordato in cambio dell'impegno a versare alle famiglie delle vittime del brigantaggio parte dei lauti proventi. Negli atelier alla moda di Napoli e di altre grandi città, rimasero in vendita a lungo serie di ritratti di briganti: *instant document* si potrebbero definire, testimonianza di una barbarie contemporanea perpetrata anche grazie ai nuovi mezzi di espressione. Le foto risultano in prevalenza di formato *carte de visite* e in possesso dell'Archivio Museo centrale del Risorgimento di Roma e del Museo Pitrè di Palermo; cfr. AA.VV., *Brigantaggio, lealismo e repressione nel Mezzogiorno 1860-1870*, Catalogo della mostra, Napoli, Macchiaroli, 1984; Marina Miraglia, L'emporio artistico: la fotografia, in AA.VV., *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milano, Electa, 2003, pp. 565-581; Paolo Morello, *Briganti: fotografia e malavita nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio, 1999; Vincenzo Padiglione, 2006, *op. cit.*

[35] Racconti oscillanti tra memoria storica, esperienza personale e tradizione fiabistica con effetti di vischiosità e condensazione. «Le favole di magia si fanno contenitori di memorie storiche, di una memoria che si rappresenta il passato con gli occhi avvertiti e nella dimensione pregnante del presente» (Aurora Melillo, *La vita e il suo racconto*, Reggio Calabria, Casa del libro, 1983, pp. 212-3). Il brigante si configura come un'alterità interna al mondo contadino, spazio di fantasie e proiezione: «agli occhi del paesano impersona una vita diversa e *altra* da quella normale della comunità, la figura del brigante riesce a concentrare e riflettere abitudini e comportamenti arcaici ripudiati dalla cultura accettata di norma nel presente. Le opposizioni bosco / abitato, lontano / vicino, ultraterreno / terreno, eccezionale / quotidiano, presenti già a livello delle radici storiche nelle fiabe di magia, vengono così riutilizzate e rifunzionalizzate» *(ibid.).*

[36] Vincenzo Padiglione, 2006, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., 1984, *Brigantaggio lealismo e repressione nel Mezzogiorno 1860-1870*, Catalogo della mostra, Napoli, Macchiaroli.

ADORNI D., 1997, «Il brigantaggio», in Violante, L. (a cura di) *Storia d'Italia. Annali 12. La criminalità*, Torino, Einaudi, pp. 281-319.

ALCANTUD G. J., 2001, «Bandidos mediterráneos: analogías entre el bandolerismo de Andalucía y el Rif-Ycbala contemporáneos», en C. Lisón Tolosana (cd.), *Antropología: horizontes comparativos*, Universidad de Granada CIE, Angel Canivet.

BANTI A. M., 2005, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*. Torino, Einaudi.

BLANC D., FABRE D., 1983, *Le Brigand De Cavanac: Le Fait Divers, Le Roman, L'Histoire*, Verdier.

BARROERO L. et al., 2003, *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti* (Catalogo della Mostra, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte moderna, Roma), Milano, Electa.

BRAGAGLIA A.-G., 1967, *Le maschere romane*, Roma, Colombo.

BRILLI A., 2003, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino.

CARDINI A., 1801, *Les exploits et les amours de Frère Diable, général de l'armée du Cardinal Ruffo*, Parigi.

CROUZET M., 1990, *Stendhal. Il signor Me stesso*, Roma, Editori Riuniti.

CLIFFORD J., 1986. «Partial Truths». In J. CLIFFORD & G.E. MARCUS (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-29), Berkeley, University of California Press.

DE CERTEAU M., [1990] 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.

FABIAN J., 2000, *Il tempo e gli altri*, Napoli, Ancora del Mediterraneo.

FOUCAULT M., 1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.

GASBARONI A. e MASI P., [1858] 1952, *La mia vita di brigante / Antonio Gasbaroni (detto Gasperone)*; redatta in prigione da Pietro Masi da Patrica; prefazione di Arnaldo Geraldini, Roma, Atlante.

GINZBURG C., 1986, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.

ISNENGHI M., 2007, *Garibaldi fu ferito: storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma, Donzelli.

HOBSBAWN E. J., 2002, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi.

KANTOROWICZ E. H., 2012, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi.

LATTANZI V., PADIGLIONE V., 2012, *Storie estreme e storie future. Il Museo delle Terre di Confine di Sonnino*, Roma, Artemide.

MELILLO A., 1983, *La vita e il suo racconto*, Reggio Calabria, Casa del libro editrice.

MENGOZZI D., 1999, *Sicurezza e criminalità. Rivolte e comportamenti irregolari nell'Italia centrale (1796-1861)*, Milano, Angeli.

MIRAGLIA M., 1995, «L'emporio artistico: la fotografia» (565-581), in AA.VV., *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milano, Electa, 2003.

MOLFESE F., 1966, *Storia del brigantaggio dopo l'unità*, Milano, Feltrinelli.

MORELLO P., 1999, *Briganti: fotografia e malavita nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio.

MOSSE G.L., 1996, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Bari - Roma, Laterza.

NORA P., 1984-1992, *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 3 voll.

PADIGLIONE V., 1997, «Il corpo: inedite visione e nuovi fardelli», in Anna Maria Necci (a cura di), *Il corpo e l'immagine. Cultura, vissuto e rappresentazione sociale del corpo in Sardegna*, Cagliari, Aied, pp. 27-36.

PADIGLIONE V., 2005, «Pittori della crisi: valenze patrimoniali e pratiche rituali» (37-48) in Nicoletta Cardano e Annamaria Damigella (a cura di), *La Campagna Romana dei XXV*, Accademia di San Luca, Roma, De Luca.

PADIGLIONE V., 2006, *Storie contese e ragioni culturali. Catalogo del Museo demoetnoantropologico del Brigantaggio di Itri*, Itri (LT), Odisseo.

PADIGLIONE V., CARUSO F., 2011, *Tiburzi è vivo e lotta insieme a noi. Catalogo del museo del brigantaggio di Cellere (VT)*, Arcidosso (VT), Effigi.

PARRY J., BLOCH M. eds., 1989. *Money and the Morality of Exchange*, Cambridge, (UK), Cambridge Univ. Press.

PORTELLI S., 1979, *Il re nascosto: saggio su Washington Irving*, Roma, Bulzoni.

POZZI E., 2002, *Governare l'immaginario*, Roma, Il corpoedizioni.

RAGGI O., 1835, *Cenni intorno alla vita e alle opere di Bartolomeo Pinelli*, Roma, Tipografia Salvucci.

RAMOS FLORES M. B., 2006, *Tecnologia e estetica do racismo. Ciencia e arte na politica da beleza*, Chapecò, Argos editoria universitaria.

RIALL L., 2007, «Eroi maschili, virilità e forme della guerra» in A. M. Banti e P. Ginsborg (a cura di), *Il Risorgimento, in Storia d'Italia, Annali 22*, Einaudi, Torino, pp. 253-288.

ROBERT L., ROBERT A., BERTHOUD D., 1948, *Lettres de Léopold Robert, d'Aurèle Robert et de leurs parents*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.

ROSSI L., 1995, *Mazzini e la Rivoluzione napoletana del 1799: ricerche sull'Ita-*

lia giacobina, Manduria-Bari-Roma, Laicata.
STENDHAL [1839] 1990, *La badessa di Castro*, traduzione di Leonella Prato Caruso, Milano, Rusconi.
TIBALDI A., 2000, *Vita di Massaroni*, Minturno, Caramanica.
TUCCI R., 2003 «Campagna romana e paesaggio sonoro» (pp. 23-46) in Roberta Tucci (a cura di), *I suoni della campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*, Roma, Regione Lazio, Rubbettino Editore.
ZERI F., 1999, «Il pittore dei briganti» (123-8), in *Il cannocchiale del critico*, Milano, Neri Pozza.

*VINCENZO PADIGLIONE è docente all'Università di Roma "La Sapienza". Ha curato l'allestimento di numerose mostre e musei tra cui *EtnoMuseo Monti Lepini* (Roccagorga, Lt); *il Museo del Brigantaggio* (Itri, Lt); *Ludus, Il Museo Etnografico del Giocattolo* (Sezze, Lt); in coll. con F. Caruso, *Il Museo del Brigantaggio dell'Alto Lazio* (Cellere, Vt). Dirige dalla sua fondazione (2001) la rivista *AM - Antropologia museale*. Ha realizzato video etnografici e pubblicato numerosi saggi e libri, tra i quali *Storie contese e ragioni culturali. Catalogo del Museo del Brigantaggio* (Itri 2006); (in coll. con P. Clemente) *Oggi nel corso della vita. Riti di passaggio oggi. Mostra collettiva di installazioni etnografiche* (Roma 2013). Sta curando l'allestimento di una mostra/installazione basata sulla sua collezione di maschere: *Stravolti. Maschere abitate e altri eccessi sociali*, Castello di Rocca sinibalda (Rieti), apertura a metà ottobre (http://www.castelloroccasinibalda.it).
Altre notizie in http://dip38.psi.uniroma1.it/dipartimento/persone/padiglione-vincenzo