

## Narrazioni transmediali delle storie delle brigantesse del Risorgimento

La storia del brigantaggio del XIX secolo è stata oggetto di nuovi studi storici che, negli ultimi anni, l'hanno ricollocata a pieno titolo tra le principali vicende risorgimentali<sup>1</sup>. Le narrazioni delle storie e le rappresentazioni dei briganti e delle brigantesse nei media oscillano però fra storia e mito, poiché i romanzieri e gli artisti hanno tramandato leggende e immagini che continuano ancora oggi a influenzare la nostra percezione stereotipata del fenomeno del brigantaggio. La popolarità dei criminali, favorita già nel corso dell'Ottocento dalla pubblicazione di articoli e narrazioni d'appendice, e sostenuta da una massiccia produzione iconografica e oggettistica, ha dato il via a un vero e proprio *Brigantiland*<sup>2</sup>, ovvero un circuito mediatico e commerciale che ha costruito una storia alternativa e credibile puntando sul sensazionalismo.

Come tutte le guerre, anche il brigantaggio è stato raccontato quasi esclusivamente come un conflitto maschile, in cui le donne, relegate alla sola sfera domestica, avrebbero avuto un ruolo principalmente passivo. Le donne del brigantaggio sono state spesso rappresentate con stereotipi limitanti: o vittime della brutalità maschile, o anti-modelli femminili, fautrici di violenza inaudita<sup>3</sup>. Solo in tempi recenti sono stati studiati i ruoli dinamici e variegati assunti dalle brigantesse<sup>4</sup>, anche se le narrazioni storiche sono molto tributarie delle diverse produzioni letterarie e iconografiche diffuse durante la guerra al brigantaggio<sup>5</sup>. Come spiega Mariamichela

---

<sup>1</sup> Tra gli altri, cfr. C. PINTO, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti*, Roma-Bari, Laterza, 2019; *Briganti: narrazioni e saperi*, a cura di A. Carrino, G. L. Fruci, «Meridiana», 99, 2020.

<sup>2</sup> C. CALEFATI, A. FIORIO, F. PALMIERI, *Brigantiland. Social media, circuiti commerciali, intrattenimento*, in *Briganti: narrazioni e saperi*, cit., p. 82.

<sup>3</sup> Cfr. J. GELLI, *Banditi, briganti e brigantesse nell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1931; F. TRAPANI, *Le brigantesse*, Roma, Canesi, 1968; M. RESTIVO, *Ritratti di brigantesse. Il dramma della disperazione*, Manduria, Lacaita, 1997; T. MAIORINO, *Storia e leggende di briganti e brigantesse*, Casale Monferrato, Piemme 1997.

<sup>4</sup> M. GALANTE, *Il volto femminile del brigantaggio: per una lettura di genere del fenomeno*, «Archivio storico pugliese», LXV, 2012, pp. 79-104; D. SCAFOGLIO, S. DE LUNA, *Brigantesse e briganti. Le due metà della banda*, Napoli, Guida editori, 2023; V. ROMANO, *Filomena, la regina delle selve. Storia e storie delle donne del brigantaggio*, Roma, Carocci, 2025. Romano distingue in particolare tre sottoinsiemi di ruoli: le fiancheggiatrici dei briganti (“manutengole”); quelle che li seguirono nella macchia senza partecipare direttamente alle attività criminali (“donne dei briganti”); le donne combattenti (“brigantesse”).

<sup>5</sup> K. GOLEMO, *Donne con le armi. L'immagine del brigantaggio femminile nella letteratura e nei discorsi popolari italiani. Alcuni esempi*, «Mediterraneum Online Journal», 1, 2013, pp. 1-21; D. COMBERIATI, *Brigante e*

Landi, «sembra più plausibile che siano state le narrazioni coeve e le rielaborazioni culturali successive a tracciare più nettamente i contorni di un fenomeno preesistente, fino a plasmare delle figure facilmente riconoscibili, e non viceversa<sup>6</sup>». In tempi più recenti, in concomitanza con la moltiplicazione di contronarrazioni risorgimentali<sup>7</sup>, che hanno rimesso in questione alcuni assunti fondamentali del processo unitario italiano, le figure di brigantesse sono state riesumate per imbastire un processo mediatico in cui poter condannare i “nemici del Sud”, in un’ottica di rovesciamento simbolico dei valori. Quali stereotipi, circa i ruoli tipicamente femminili, hanno trasmesso le rappresentazioni delle donne del brigantaggio dal XIX secolo ad oggi? Un approccio analitico in chiave transmediale ci permetterà di osservare come il contenuto culturale legato all’invenzione della “donna di brigante” si espande, si ibrida e cambia significato nel passaggio tra media differenti (pittura, letteratura, fotografia, cinema, televisione). Analizzeremo inoltre come il linguaggio mediale in costante evoluzione trasforma e allontana sempre di più le rappresentazioni delle brigantesse dalla realtà storica, nonostante le pretese di avvicinamento.

### 1. L’invenzione della “donna di brigante” nella pittura del primo Ottocento

Anche se la figura del brigante (chiamato anche bandito o *banditto* nell’Ottocento) è un oggetto di rappresentazione costante in tutta la storia dell’arte occidentale<sup>8</sup>, tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo, la pittura romantica si focalizzò in particolare sulle raffigurazioni di briganti e brigantesse dell’Italia meridionale<sup>9</sup>.

L’opera di Friedrich Schiller, *I masnadieri* (1782), fu all’origine della costruzione di un modello della figura del brigante dal cappello alla calabrese a punta, con mantello nero e giacca di velluto colorato, e il moschetto fieramente imbracciato. Il modello di Schiller si sviluppò col genere del *Räuberroman* (romanzo di briganti) e il romanzo neogotico inglese, tradotto e imitato nelle principali lingue europee. I criminali italiani vennero trasformati in *banditti*-condottieri romantici, che vivevano con le loro famiglie in ambienti bucolici. Nei primi anni della Restaurazione, fu il brigante romano ad

---

*brigantesse: rappresentazioni letterarie recenti*, in *Donne e sud. Percorsi nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di R. Omnis, Firenze, Cesati, 2018, pp. 95-104; L. FOURNIER FINOCCHIARO, *Donne combattenti nell’Italia del Risorgimento. Un percorso illustrato tra Italia e Francia*, Roma, TAB, 2025.

<sup>6</sup> M. LANDI, *Le “brigantesse”. Maria Oliverio, fra storia e mito*, in *La dignità del male. La violenza delle donne fra passato e presente*, a cura di A. Carrino, Roma, Viella, 2025, p. 290.

<sup>7</sup> *Antirisorgimento. Appropriazioni, critiche, delegittimazioni*, a cura di M. P. Casalena, Pendragon, Bologna, 2013; S. MONTALDO, *La risacca neoborbonica. Origini, flussi e riflessi*, «Passato e Presente», 105, 2018, pp. 19-48.

<sup>8</sup> E. J. HOBBSAWM. *I banditi. Il banditismo sociale nell’età moderna*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>9</sup> G. TATASCIORE, *Briganti d’Italia. Storia di un immaginario romantico*, Roma, Viella, 2022.

essere soggetto a un processo di tipizzazione, reso celebre dalle acqueforti di Bartolomeo Pinelli (1781-1835).



Figura 1: B. PINELLI, *Diversi fatti di briganti*, in *Nuova raccolta di cinquanta costumi de' Contorni di Roma*, Roma, Scudellari, 1823.

Le fortunate incisioni di Pinelli costruirono a loro volta lo stereotipo della “donna di brigante” (*brigand's wife*) in costume ciociaro o tipico della zona di Sonnino: il “fazzolettone” appuntato sul capo, un corsetto che stringeva la camicia bianca, il grembiule di tela o cotone rigato o quadrettato su un ampio gonnellone. Nelle scene di vita brigantesca, Pinelli rappresentava generalmente le donne mentre si stavano occupando di faccende domestiche o della cura dei bambini; solo gli uomini erano armati di fucili e pistole.

I soggetti briganteschi, maschili e femminili, appassionarono molti artisti di fama internazionale che, durante il Grand Tour, si fermavano a Roma, la cui “scuola” fu chiamata ironicamente la *Brigand School of Art in Rome*. Jean-Victor Schnetz, allievo di Jaques-Louis David, fece in particolare diversi ritratti di una brigantessa di Sonnino, Maria Grazia Boni (1797-1850), deportata nel Reclusorio degli accattoni a Roma. Il luogo era infatti visitato da molti artisti appartenenti all'Accademia di Francia per ritrarre le prigioniere e i loro costumi tradizionali<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> H., *Maria Grazia and the Brigand School of Art*, «Bulletin of the American Art-Union», 6, 1850, pp. 88-90.

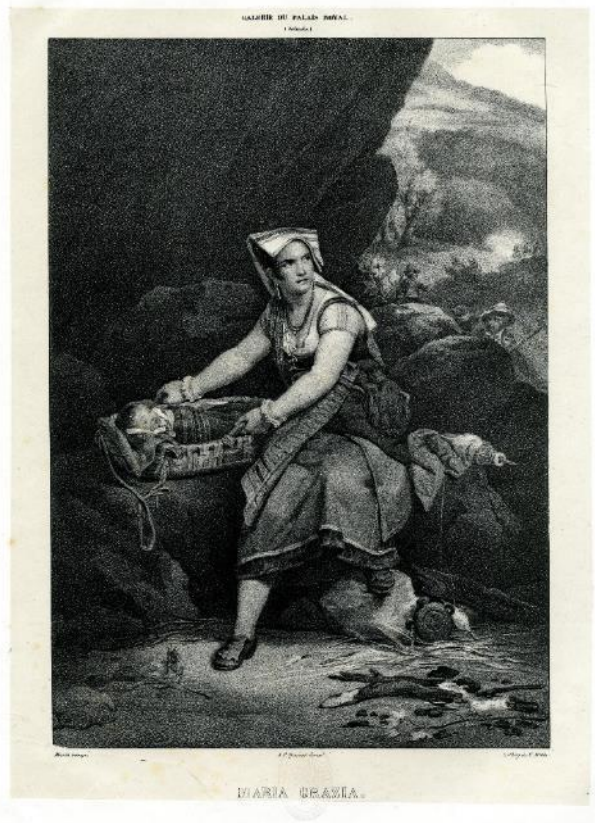


Figura 2: J.-V. SCHNETZ, *Maria Grazia*, 1830 (wikimedia commons).

In questa litografia, la “donna di brigante” si sta nascondendo in una grotta e protegge il neonato, mentre gli uomini si stanno difendendo all’esterno dai soldati che si scorgono in lontananza. La brigantessa riproduce quindi nella macchia la tipica divisione dei ruoli nella società patriarcale tradizionale. Il tipo della donna del brigante ridefinisce i canoni della bellezza esotica: amazzone indipendente e, al tempo stesso, «fedele compagna del capobanda che ne segue le imprese e accudisce la progenie, assicurando la continuità del gruppo etnosociale dei briganti<sup>11</sup>».

La pittura romantica rese popolari altre scene stereotipate della vita brigantesca: la donna brigante che vegliava sul marito addormentato<sup>12</sup> e la morte del brigante nelle braccia della compagna, ritratta nel ruolo tradizionale di infermiera e compassionevole compagna che con il gesto di supplica della mano implorava pietà.

<sup>11</sup> TATASCIORE, *Briganti d'Italia*, p. 181.

<sup>12</sup> Cfr. L. ROBERT, *The Brigand Asleep* (1826) e *Femme de brigand veillant sur le sommeil de son mari* (1827).



Figura 3: S. W. REYNOLDS (after C. Eastlake), *The Dying Brigand*, 1826 (The British Museum Images)

Qualche artista locale introdusse anche l'archetipo della “brigantessa armata”, come Michela de Vito, che ha lasciato diversi acquerelli raffiguranti delle brigantesse calabresi con fucile e pistole<sup>13</sup>.



Figura 4: M. DE VITO, *Brigantessa calabrese* (Reggio Calabria, Biblioteca “Domenico Farias”)

L'illustratrice, probabilmente figlia del più famoso pittore Camillo de Vito (attivo a Napoli fra il 1794 e il 1845), si specializzò in acquerelli e guazzi che raffiguravano usanze, mestieri e costumi popolari del Regno delle Due Sicilie. Dipinse spesso singole

<sup>13</sup> Cfr. R. MAMMUCARI, *I briganti. Storia, arte, letteratura, immaginario*, Città di Castello, Edimont, 2000, pp. 216, 237 e 240.

figure con una tecnica descrittiva e accurata, non esente da qualche ingenuità, ma supportata da un'attenta documentazione del folklore locale. Raffigurò diverse brigantesse in piedi di profilo, in costume folcloristico e cappello piumato, e con lunghi fucili. Seppur pesantemente armata, la brigantessa conservava tutti gli elementi della femminilità pittoresca (collana, orecchini, vestiti addobbati e colorati), per niente feroce nell'aspetto. Non voleva essere una rappresentazione realistica di una donna combattente, ma una visione folcloristica del brigantaggio, che tuttavia ebbe un'influenza determinante sull'immaginario del pubblico ottocentesco e continua ad alimentare raffigurazioni stereotipate ancora oggi.

## 2. *La spettacolarizzazione delle brigantesse nella guerra per il Mezzogiorno: erotismo, devianza e voyeurismo*

Nel contesto della guerra al brigantaggio che segnò gli anni postunitari, ci fu una nuova proliferazione delle immagini di briganti e brigantesse<sup>14</sup>, in particolare di fotografie di briganti. Molti cliché furono prodotti e messi in circolazione dall'esercito del Regno di Sardegna, che assumeva fotografi per immortalare i briganti dopo la loro cattura o la loro morte, per celebrare la vittoria dello Stato sui banditi. La grande maggioranza delle immagini raffigurava uomini e bande maschili, ma, seppure in numero limitato, circolarono anche fotografie e disegni di brigantesse armate: le pose maschili si innestavano sui canoni della *femme fatale*.

Molte fotografie di briganti e brigantesse furono realizzate nelle carceri, ma per immortalare le brigantesse, i fotografi le fecero vestire con costumi folkloristici regionali. Circolavano anche messinscene fotografiche con delle modelle, che ricalcavano il genere pittorico della "donna di brigante" con il costume tipico di Sonnino.

---

<sup>14</sup> Il catalogo *Brigantaggio, lealismo, repressione nel Mezzogiorno. 1860-1870*, Edimont, Napoli, 1984, contiene un grandissimo numero di riproduzioni.



Figura 5: *Donna di Brigante – Costume di Sonnino* (Roma, Museo centrale del Risorgimento)

Nella stampa all'albumina ritoccata all'acquarello, erano riutilizzati gli stessi costumi e gli stessi stereotipi che richiamavano il tipo romantico, già noto al pubblico di riferimento, ma la donna non aveva più un ruolo passivo: era armata come gli uomini, in modo da sottolineare la sua pericolosità. La donna fotografata nella figura 5 viene talvolta identificata nella brigantessa Michelina De Cesare (1841-1868), di Caspoli in provincia di Caserta<sup>15</sup>. Nata in una famiglia povera di braccianti, sposata a vent'anni e quasi subito vedova, fu in relazione con Francesco Guerra, ex soldato borbonico, disertore dell'esercito italiano e capo della banda di Rafaniello. La coppia si sposò forse nel 1863. Michelina ebbe un ruolo di spicco nella banda che operò nella zona della Terra di Lavoro dal 1862 al 1868, collaborando anche con altri gruppi di briganti, tra cui la banda di Giacomo Ciccone. Secondo le leggende, Michelina portava un fucile a due colpi e una pistola, e partecipava alle spedizioni. Potrebbe essere stata fotografata durante una fuga in Lazio nel 1865 della banda Ciccone-Guerra, in un atelier romano, presumibilmente da un fotografo al servizio dei Borbone, per spronare gli abitanti del Mezzogiorno a combattere per la restaurazione del regno preunitario. Più probabilmente fu una modella invitata ad atteggiarsi a brigantessa, fotografata con un'aria eroica e selvaggia. Come per molte fotografie di brigantesse, la coloritura dell'immagine a tinte vivaci, la posa studiata della modella, caratteristica della fotografia di atelier, rientrava nella spettacolarizzazione tipica dei circuiti commerciali italiani ed europei, che spesso si basava sull'unione di due elementi: la figura pericolosa del brigante (armato di fucile e pistola) e l'accentuazione dei costumi

<sup>15</sup> F. D'AMORE, *Michelina Di Cesare guerrigliera per amore. Le gesta eroiche della brigantessa tra Campania, Lazio, Abruzzo e Molise (1862-1868)*, Napoli, Controcorrente, 2012.

popolari. Si può supporre che queste messinscene fotografiche, come le incisioni della prima metà del secolo, fossero destinate a un pubblico composto essenzialmente da turisti.

Nel 1868, Michelina Di Cesare, Francesco Guerra e Giacomo Ciccone, che si erano nascosti sul monte Morrone, furono scovati e uccisi dai soldati guidati dal generale Emilio Pallavicini di Priola. I loro corpi furono portati a Santa Maria Capua Vetere e Pallavicini fece convocare il fotografo casertano Emanuele Russi, che fotografò il cadavere di Michelina De Cesare denudato. La crudezza delle immagini doveva servire ad esaltare il successo delle truppe italiane e scoraggiare le attività di brigantaggio. L'immagine del cadavere di Michelina fu stampata in molte copie, venduta e collezionata. Una copia fu in particolare utilizzata in un fotomosaico a croce conservato nell'*Album dei delinquenti* di Cesare Lombroso, con una didascalia, che precisa che Michelina de Cesare era incinta di quattro mesi. La menzione dello stato di gravidanza della donna, forse individuata a seguito di un'autopsia, tradisce uno sguardo voyeuristico<sup>16</sup>.

Tra le altre combattenti spettacolarizzate per il pubblico ottocentesco spicca il caso di Filomena Pennacchio (1841-1915), nata nella provincia di Avellino<sup>17</sup>. L'ufficiale sabaudo Angiolo De Witt fu uno dei primi e più richiamati autori a narrare la leggenda della “regina delle selve”: vittima di violenze coniugali, Filomena Pennacchio trafisse la gola al marito e poi scappò nei boschi, dove si unì a diverse bande di briganti, moltiplicando gli amanti<sup>18</sup>. Nel suo processo però si dichiarò nubile e raccontava di essere stata rapita e stuprata dal brigante Giuseppe Schiavone (“Sparviero”), che agiva nelle aree della Capitanata, e di essere stata costretta a rimanere con lui per due anni, tra il 1863 e il 1865. Schiavone fu denunciato dalla moglie Rosa Giuliani, che ne rivelò il nascondiglio, provocandone la cattura (insieme a quella dei suoi uomini) e la successiva carcerazione a Melfi, mentre Filomena si trovava nascosta nella casa di una levatrice. Fu lo stesso Schiavone a rivelare la sua posizione ai soldati, e in seguito al suo arresto la donna a sua volta denunciò diversi compagni e compagne, tra cui la banda Sacchitiello e le brigantesse Giuseppina Vitale (unita a Sacchitiello) e Maria Giovanna Tito (compagna del capobanda Carmine Crocco). Dopo la cattura, i fotografi sabaudi, per schernire Pennacchio e le compagne tradite da lei, le hanno ritratte tutte e tre insieme. Filomena Pennacchio fu condannata dal tribunale di guerra di Avellino a vent'anni di lavori forzati presso il carcere delle Fenestrelle, però ne scontò solamente sette. Venne in seguito accolta dalle suore

---

<sup>16</sup> E. CHIARI, S. MONTALDO, *Human Skulls and Photographs of Dead Bandits. The Problem of Presenting a Nineteenth-Century Museum to Twenty-First-Century Audiences*, in *Museums and Photography. Displaying Death*, ed. by E. Stylianou, T. Stylianou-Lambert, London-New York, Routledge, 2017, pp. 150-163.

<sup>17</sup> A. MASSARO, *Filomena Pennacchio. La brigantessa ritrovata*, Manocalzati, Il Papavero, 2014.

<sup>18</sup> Angiolo De Witt, *Storia politico-militare del brigantaggio nelle province meridionali d'Italia*, Firenze, Copponi, 1884.



dell'Opera Pia Barolo di Torino dove ebbe la possibilità di istruirsi; si sposò con un piemontese e si dedicò a opere pie.



Figura 6: *Filomena Pennacchio, Giuseppina Vitale e Maria Giovanna Tito*. 1865 ca (Torino, Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”)

Il fotografo tentò di dare un contorno pittoresco alle tre brigantesse armate di tutto punto, tutte compagne di briganti famosi. Una copia della fotografia fu raccolta da Cesare Lombroso e fu usata a sostegno della sua tesi che vedeva nelle donne delinquenti la tendenza a mascolinizzarsi, come si legge nella descrizione di Filomena Pennacchio: «chiome folte e nerissime, alta e ben portante del corpo, dimostra una forza superiore al suo sesso; l'occhio iniettato di sangue, lo sguardo torvo e sospettoso, il labbro aperto sempre a sorriso sprezzante ti fan scorgere in essa la donna coraggiosa e insieme feroce<sup>19</sup>».

Un disegno tratto dalla foto servì anche per illustrare un articolo pubblicato nell'«Emporio pittoresco», rivista settimanale milanese edita da Sonzogno. Il disegno divenne «una delle icone più rappresentative e mediaticamente diffuse del brigantaggio al femminile<sup>20</sup>», ma l'autore dell'articolo tendeva a vittimizzare le donne:

<sup>19</sup> *Album dei delinquenti* n. 1 di C. Lombroso. Torino, Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”.

<sup>20</sup> ROMANO, *Filomena, la regina delle selve*, p. 166. Vedi anche M. CARLI, *Tre brigantesse*, in *Storia del brigantaggio in 50 oggetti*, a cura di M. Carli, G. D'Autilia, G. L. Fruci, A. Petrizzo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023, pp. 161-165.

«Piuttosto che orrore destano quasi compassione codeste infelici le quali, o trascinate da un tenero sentimento o dominate dalla forza brutale, si resero forse complici involontarie delle malvagie azioni onde si bruttarono quelli in cui esse avevano riposto il loro affetto»<sup>21</sup>.

La storia di Filomena Pennacchio venne poi trasformata nei racconti sul brigantaggio in leggenda romantica. Basilide Del Zio inventò in particolare la storia dell'ultimo incontro in carcere tra Pennacchio e Schiavone: «Schiavone e la Pennacchio si videro, si baciaron, e la separazione fu commovente. Schiavone si inginocchiò, le baciò i capelli, le mani, i piedi e chiedendole perdono, la stringe tra le sue robuste braccia e le scocca l'ultimo bacio d'amore»<sup>22</sup>.

Le rappresentazioni della brigantessa Maria Oliverio (1841-1879 ca.) furono radicalmente diverse<sup>23</sup>. A diciassette anni Maria sposò Pietro Monaco, inizialmente soldato borbonico, poi passato tra i garibaldini, che decise di disertare nel 1862 per divenire il capo terribile e temuto di una delle bande di briganti più pericolose della zona tra Cosenza e Catanzaro. Maria fu incarcerata per costringere suo marito a costituirsi, e dopo la sua liberazione uccise la sorella Teresa, amante del marito, per gelosia e risentimento, perché l'aveva diffamata e aveva indotto il marito a perseguitarla. Benché ostaggio di un uomo violento, decise di seguirlo nella Sila e di ricoverarsi tra i briganti; così divenne "Ciccilla la brigantessa". La banda perpetrò atti di grande violenza: furti, incendi, ferimenti, uccisioni e sequestri di persone. Nel 1863, Pietro Monaco fu vittima di un tradimento e fu ucciso in uno scontro, in cui Maria fu colpita a un braccio. Ciccilla riprese il ruolo di capobanda per quarantasette giorni, dopo i quali fu catturata e processata al tribunale militare di Catanzaro. Fu l'unica donna condannata a morte per il reato di brigantaggio, suscitando l'interesse di giornali e riviste italiane e straniere. Vittorio Emanuele II le concesse tuttavia la grazia, commutando la pena in lavori forzati.

Dopo la cattura venne realizzata una serie di fotografie, in cui la brigantessa posava in un atteggiamento e in un abbigliamento volti a dimostrarne la pericolosità fisica e la deviazione morale legata all'eccessiva virilità: non indossava un costume folkloristico ma i pantaloni, e la carabina impugnata nonostante il braccio bendato alludevano a un pericolo inarrestabile.

---

<sup>21</sup> *Tre brigantesse*, «L'Emporio pittoresco. Giornale settimanale», II, 34, 22-29 aprile 1865, p. 1.

<sup>22</sup> B. DEL ZIO, *Il brigante Crocco e la sua Autobiografia. Memorie e documenti*, Melfi, tip. G. Grieco, 1903, p. 75.

<sup>23</sup> La sua storia è stata ricostruita grazie al lavoro di documentazione di P. CURCIO, *Ciccilla. Storia della brigantessa Maria Oliverio del brigante Pietro Monaco e della sua comitiva*, Cosenza, Pellegrini editore, 2010.



Figura 7: T. RAFFAELLI, La brigantessa Maria Oliverio, detta Ciccilla, 1865 ca (Torino, Museo di Antropologia criminale “Cesare Lombroso”)

La sua storia appassionò e ispirò leggende popolari e componimenti letterari, a partire dallo scrittore Alexandre Dumas, affascinato dal tema del brigantaggio<sup>24</sup>, che dopo aver visto la fotografia dedicò diversi articoli alla vicenda di Maria e Pietro Monaco, pubblicati sul giornale napoletano «L'Indipendente», dal 4 marzo al 9 aprile 1864<sup>25</sup>. Dumas, repubblicano e anti-borbonico, insisteva sulla mediocrità di Pietro Monaco e descriveva Maria Oliverio come una crudelissima Erinne che si era accanita contro la sorella e dopo la morte del marito era subito volata a seconde nozze col cognato. Nell'ultimo episodio, Dumas scriveva spazientito: «Terminiamo questa storia già troppo lunga», e chiudeva annunciando lapidariamente che «Maria Oliverio è accusata di parecchi delitti<sup>26</sup>». Lo scrittore francese non fu capace di cogliere sia il potenziale letterario, sia quello storico della brigantessa Ciccilla<sup>27</sup>, ma ebbe un ruolo essenziale nella composizione del mito della brigantessa crudele e selvaggia, senza empatia e dalla sessualità deviata.

<sup>24</sup> G. TATASCIORE, *La fabbrica del criminale. Alexandre Dumas e le rappresentazioni del brigantaggio meridionale tra letteratura e politica*, «Società e storia», 156, 2017, pp. 269-303.

<sup>25</sup> «Riceviamo da un nostro amico la fotografia della moglie del brigante Monaco: è per noi questa un'occasione di narrare la storia di questo brigante e della sua banda distrutta per la perseveranza, il coraggio ed il patriottismo del bravo generale Orsini»: A. DUMAS, *Pietro Monaco sua moglie Maria Oliverio e i loro complici*, «L'Indipendente», IV, 51, 4/03/1864, p. 1.

<sup>26</sup> «L'Indipendente», IV, 79, 9/04/1864, p. 1.

<sup>27</sup> Come afferma S. COSCO, *Ciccilla: una brigantessa fra storia e letteratura*, in *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea*, a cura di P. L. Ladrón de Guevara Mellado, M. B. Hernández González, Z. Zografidou, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 247-256.

Qualche anno dopo, il giornalista e poeta cosentino Luigi Stocchi diede alle stampe un'opera teatrale in versi, *Ciccilla o i briganti calabresi*<sup>28</sup>, che compiva «la “mostrificazione” della brigantessa<sup>29</sup>»: «un mostro in Calabria, che di donna/ ha il nome, e delle belve insaziabili sete d'innocente sangue<sup>30</sup>». Stocchi rafforzò lo stereotipo sulla violenza femminile, letta necessariamente come sintomo di una patologia dovuta a un delirio di onnipotenza e non frutto delle circostanze che l'avevano spinta al crimine al pari degli uomini. Sottratta alla civiltà, Ciccilla diventava un demonio nelle battute dei bersaglieri al momento dell'arresto: «Uomo o donna sei tu, donna o demone? [...] / Incatenate questo/ Femminil mostro in brigantesca spoglia/ Sanguinaria, schifosa»<sup>31</sup>.

Anche lo scrittore verista calabrese Nicola Misasi dedicò un racconto a *Maria Monaco*<sup>32</sup>: il breve testo si concentra sulla notte in cui Maria, liberata dal carcere, uccide a sangue freddo la sorella e poi annuncia al marito che lo seguirà sulla montagna. La descrizione della donna insisteva sulla sua forza virile e la sua crudeltà, in contrasto con la dolcezza e la leggiadria della sorella. Maria era un «lupo feroce» dalla «forza erculea», mentre Pietro Monaco incarnava l'ambiguità dello sguardo maschile che erotizza la combattività femminile, poiché si sente «stranamente attratto da quella selvaggia bellezza».

Alla fine del secolo, questa ambiguità sarà sciolta dalla scuola criminale lombrosiana, che nello studio *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893)<sup>33</sup>, contrappone le brigantesse alle donne “normali”. Nel momento in cui il brigantaggio postunitario sembrava definitivamente vinto, Lombroso e Ferrero assimilano le criminali al regno animale e fanno della “donna selvaggia” un simbolo di «atavismo femminile»<sup>34</sup>. La criminale-nata subisce un processo di virilizzazione: è una donna che somiglia agli uomini, tanto per l'aspetto fisico quanto per i comportamenti. La violenza femminile era spiegata in termini di devianza antropologica che aveva impedito il processo “normale” di femminilizzazione, senza che venissero indagate le circostanze sociali-politiche-storiche che potevano spingere le donne alla criminalità.

---

<sup>28</sup> L. STOCCHI, *Ciccilla o i briganti calabresi: dramma storico tragico-comico in 5 atti*, Reggio Calabria, L. Ceruso, 1873.

<sup>29</sup> COSCO, *Ciccilla*, p. 251.

<sup>30</sup> STOCCHI, *Ciccilla o i briganti calabresi*, p. 32.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>32</sup> N. MISASI, *Maria Monaco*, in *In Magna Sila*, Roma, Sommaruga, 1883. Le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione elettronica IntraText (<https://www.intratext.com/IXT/ITA2651/P1.HTM>), consultata il 25/08/2025.

<sup>33</sup> C. LOMBROSO, G. FERRERO, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino, Roux, 1893.

<sup>34</sup> M. CARLI, A. PETRIZZO, *Abeilles, fourmis et brigandes*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 55, 2022, pp. 113-139.

### 3. *Transmediazioni contemporanee*

Le storie delle brigantesse, dopo un relativo oblio nel corso del Novecento, hanno riacquisito interesse nella produzione letteraria e cinematografica più recente.

Nel 1990, la scrittrice e giornalista Maria Rosa Cutrufelli pubblica *La Briganta*, un romanzo storico ambientato in Sicilia<sup>35</sup>. Il libro è un diario fittizio degli anni 1861-1883 scritto da una prigioniera condannata all'ergastolo per attività brigantesca. La protagonista del romanzo, Margherita, proviene da una famiglia colta e aristocratica siciliana, e si trova costretta alla latitanza dopo aver ucciso il marito che la umiliava e le impediva di leggere; nella macchia ritrova l'amato fratello Cosimo e l'ex massaro di loro padre, Carmine Spaziante, ora a capo della banda. Travestita da uomo, Margherita entra in contatto con un'altra brigantessa, «la Bizzarra», e fa l'esperienza, fino alla cattura, delle difficoltà e del coraggio cui la costringe quella vita clandestina. L'autrice sceglie un caso molto particolare (ma forse improbabile) di brigantessa istruita e con una coscienza politica che le permette di sviluppare il suo punto di vista sulle cause politiche e sociali del brigantaggio postunitario<sup>36</sup> e che descrive «the process of her growth into selfawareness and emancipation from the patriarchal symbolic order<sup>37</sup>». Il racconto, situato nella scia della produzione letteraria militante del secondo femminismo, si può leggere come «tentativo di dare voce alle vicende delle brigantesse come tassello dei movimenti femminili in Italia»<sup>38</sup>. Cutrufelli presenta la sua protagonista in una versione moderna attualizzata, che per molti versi riflette lei stessa e le femministe contemporanee impegnate nella decostruzione del genere. La riscrittura della storia ufficiale dal punto di vista particolare di una donna costituisce in ogni caso un modello di riscatto dei marginalizzati costretti al silenzio e apre la strada a una nuova stagione letteraria di protagonismo femminile.

Il romanzo di Annalisa Bari, *Coccarde rosse* (2013)<sup>39</sup>, prosegue infatti nella direzione aperta da Cutrufelli: Luisa, la protagonista della narrazione, racconta il suo percorso di emancipazione all'indomani dell'unificazione nazionale. Fuggita di casa per evitare un matrimonio combinato con un piccolo proprietario terriero che si era alleato con i piemontesi per sedare le rivolte dei contadini, Luisa integra una banda di briganti e diventa Eufemia. La violenza brigantesca non viene attenuata, poiché la donna è violentata prima di essere protetta e rispettata: la protagonista sperimenta

<sup>35</sup> M. R. CUTRUFELLI, *La Briganta*, Palermo, La Luna, 1990.

<sup>36</sup> CUTRUFELLI, *L'Unità d'Italia: guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud*, Verona, Bertani, 1974.

<sup>37</sup> M. ROSSI, *Rethinking History: Women's Transgression in M. R. Cutrufelli's «La briganta»*, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di M. O. Marotti, G. Brooke, Londra, Associated University Press, 1999, p. 202.

<sup>38</sup> L. MICHELACCI, *Ricostruire l'identità, reinventare il passato. La briganta di Maria Rosa Cutrufelli*, «Poetiche – rivista di letteratura», XIV, 36, 2012, p. 223.

<sup>39</sup> A. BARI, *Coccarde rosse. Storia di una brigantessa per caso*, Milano, Bompiani, 2013.

quindi le difficoltà della condizione femminile all'interno di un contesto esclusivamente maschile. Riuscita a fuggire, Luisa diventa aiutante in una casa di aristocratici liberali sotto il nuovo nome di Anselma, conquistando una nuova personalità, ma senza perdere tutte le sfaccettature precedenti. L'autrice simbolizza con questo percorso tutte le difficoltà e complessità del Risorgimento: «Non è un romanzo sul brigantaggio, *Coccarde rosse*, quanto piuttosto sulle difficoltà nella costruzione del meridione e dell'identità femminile<sup>40</sup>».

Altre ricostruzioni finzionali, pur basate su documentazione storica, riescono difficilmente a superare lo scoglio degli stereotipi sul brigantaggio meridionale e sulla "natura femminile". Maria Oliverio è la protagonista di una finta autobiografia nel romanzo *L'ultima brigantessa. La vera storia di "Ciccilla"* di Giuseppe Rocco Greco<sup>41</sup>. Il libro narra la sua vita in prima persona, dall'infanzia fino all'internamento nel carcere di Fenestrelle. Per Silvia Cosco, la Ciccilla di Greco «non è una Erinni ma una romantica amazzone<sup>42</sup>»: il romanzo si sofferma sulla storia d'amore passionale tra Maria e Pietro, aggiungendo una serie di elementi erotici. Maria non è il mostro crudele dei racconti ottocenteschi: non ha premeditato l'omicidio della sorella, ma è presa da un raptus di gelosia e si rifiuta di maltrattare i sequestrati. La brigantessa di Greco ha anche una coscienza socio-politica, anche se si possono esprimere dei dubbi sulla reale consapevolezza delle donne meridionali analfabete di lottare per difendere il Sud<sup>43</sup>.

Le potenzialità letterarie della storia di Ciccilla sono state sfruttate pienamente dallo scrittore Giuseppe Catozzella, nel romanzo *Italiana* (2021)<sup>44</sup>, che ha saputo superare l'immagine stereotipata della brigantessa per descrivere una donna in guerra, senza farne un'eroina romantica. Mescolando documenti e leggenda, anche Catozzella fa parlare Maria alla prima persona e descrive accuratamente il dramma familiare che oppone le due sorelle Oliverio, Maria e Teresa, e il dramma storico dei braccianti meridionali che si trovano a combattere guerre in cui possono solo essere vinti. Non idealizza il rapporto tra Pietro e Maria come una relazione sentimentale, come spiega la narratrice: «L'amore per noi è qualcosa a cui dai voce solo quando sei in pericolo, perché in tempi normali non c'è»<sup>45</sup>. Descrive invece delle relazioni coniugali violente e il rancore degli umili, traditi sia dai soldati dell'esercito dei Savoia, sia dagli interessi particolaristici dei loro compaesani, sia dai loro stessi compagni briganti opportunisti.

---

<sup>40</sup> COMBERIATI, *Brigante e brigantessa*, p. 103.

<sup>41</sup> G. R. GRECO, *L'ultima brigantessa. La vera storia di "Ciccilla"*, Cercenasco, Marcovalerio edizioni, 2011.

<sup>42</sup> COSCO, *Ciccilla*, p. 254.

<sup>43</sup> Come vorrebbero invece lasciare intendere una serie di pubblicazioni. Cfr. V. ROMANO, *Brigantessa. Donne guerrigliere contro la conquista del Sud 1860-1870*, Napoli, Controcorrente, 2007; G. B. GUERRI, *Il bosco nel cuore: lotte e amori delle brigantesse che difesero il Sud*, Milano, Mondadori, 2011.

<sup>44</sup> G. CATOZZELLA, *Italiana*, Milano, Mondadori, 2021.

<sup>45</sup> Ivi, p. 153.

Nel romanzo, i capobriganti sono dotati di forte coscienza politica: Pietro è un «socialista» che aveva creduto negli ideali di Pisacane, Ciccilla non è illetterata e Catozzella le presta persino capacità profetiche: «I nostri compagni ridevano e brindavano, io invece sentivo il fiato dei nemici sul collo, sapevo che la nostra resistenza sarebbe stata cancellata con un gesto, che l'Italia ci avrebbe ricordati come miserabili e delinquenti che rubavano ai signori, e la guerra civile sarebbe stata dimenticata»<sup>46</sup>. Maria non è fondamentalmente una donna criminale né violenta, è semplicemente testimone, vittima e protagonista della violenza sociale e politica che la circonda, e dopo il suo arresto depona con sollievo la sua maschera di brigantessa: «Io sono Maria, Maria soltanto. Ciccilla è morta nella grotta dove abbiamo perso la guerra civile. È finita, e adesso mi sento sollevata. Non dover combattere più è già una vittoria»<sup>47</sup>. Giuseppe Catozzella non costruisce un romanzo reazionario: i briganti non stanno lottando in una guerra di liberazione in nome di un ideale borbonico, tutt'al più si confortano nell'idea di combattere per la giustizia sociale, coscienti tuttavia che i banditi non ribalteranno la società meridionale segnata dall'immobilismo: «Avevi ragione, papà – afferma Maria – da noi le cose cambiano solo per non cambiare mai»<sup>48</sup>.

Questa lettura ponderata, che vuol rendere conto della complessità dell'identità nazionale e del prezzo da pagare per le donne meridionali che sono uscite dal coro, è molto meno riuscita nei prodotti audiovisivi, che hanno come primo scopo l'intrattenimento e il coinvolgimento emotivo degli spettatori, e che giocano sull'erotizzazione dei corpi femminili. Così il documentario di Alessio Gigante, *Giovani, belle e spietate: le brigantesse* (2007), pur accurato dal punto di vista storiografico, annuncia sin dal titolo un approccio sensazionalista. Dieci anni dopo è prodotto il lungometraggio di Bruno Tarallo, *Le brigantesse* (2017), a metà tra finzione cinematografica e ricostruzione storiografica, che ripercorre la vicenda di 55 brigantesse che nel marzo del 1861, in terra d'Abruzzo, tentarono di resistere a quella che ai loro occhi era un'invasione da parte dei Savoia, per difendere il Regno delle Due Sicilie. Le brigantesse sono presentate come «mogli, amanti di briganti, eroine passionali, a volte crudeli, ma fiere di combattere per la propria terra, e l'indipendenza del Sud», contro i piemontesi spietati che vorrebbero sradicare tutte queste «drude e puttane». Il regista dedica anche lunghe scene ai bagni delle donne nel fiume, che sembrano superflue, se non per spettacolarizzare i corpi femminili.

La lettura revisionista, che individua nel brigante il simbolo della disperata resistenza del Sud alla supposta colonizzazione piemontese, è il sottofondo della serie Netflix italiana *Briganti* (2024), che mette in scena un Meridione da *far west* controllato

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 266.

<sup>47</sup> Ivi, p. 292.

<sup>48</sup> Ivi, p. 170.

dai briganti<sup>49</sup>. Il telefilm dipinge da una parte i piemontesi come un esercito invasore, che corrompe e uccide senza pietà, e dall'altra i briganti come “indiani” braccati, “partigiani” martirizzati e religiosissimi, costretti alla macchia e a combattere per la libertà e la loro terra, sicché è stato chiaramente percepito come un tributo alla post-verità neoborbonica<sup>50</sup>. L'originalità della sceneggiatura è di dare molto risalto e potere alle figure femminili, fino a costruire una specie di *western* femminista. Al centro della narrazione troviamo in effetti Filomena De Marco, figura ispirata alla leggenda di Filomena Pennacchio, che uccide il marito violento e poi fugge nei boschi, ma la brigantessa è presentata come una specie di profemminista, vendicatrice della violenza di genere e capace di guidare le mosse dei briganti. La seconda protagonista femminile è Maria Monaco, che accoglie Filomena nella banda di Pietro Monaco: ispirata dalle fotografie ottocentesche e dai romanzi dedicati a Ciccilla, è sempre armata e vestita di pantaloni, spietata nei combattimenti, ma romanticamente innamorata di suo marito. La terza protagonista è Michelina De Cesare, specie di madonna-sacerdotessa tatuata, capa di un villaggio di briganti somigliante a una comunità *hippie* che crede nella profezia che «il riscatto del Sud è nelle mani di una donna». Anche per la costruzione di questo personaggio, notiamo come sia stata l'iconografia ottocentesca a suggerire l'immagine mitizzata della “salvatrice del Sud”: nelle locandine che annunciano la profezia della brigantessa, è riprodotto il ritratto della *Donna di Brigante in costume di Sonnino* oggi recuperata per diventare un'eroina della controstoria unitaria<sup>51</sup>. Le donne briganti sono esageratamente idealizzate; più che un tributo al ruolo delle donne nel brigantaggio, le brigantesse acquistano nella fiction un potere totalmente anacronistico, proponendo «un'attualizzazione forzata in ossequio al politicamente corretto, capace di trascinare la questione di genere in una narrazione surreale»<sup>52</sup>.

Vediamo così che a partire dalle prime rappresentazioni delle brigantesse, già parziali e manipolate, se ne sono sviluppate altre, che hanno creato una stratificazione di immagini stereotipate. Queste rappresentazioni, invece di raffigurare in modo realistico il ruolo delle donne che combattevano nelle bande di briganti, si sono via via allontanate dalla realtà storica e si sono evolute in un circuito chiuso. Ridare valore al protagonismo femminile richiederebbe invece di mettere in discussione stereotipi e pregiudizi, e ammettere che le donne in ogni tempo sono state sfruttate e hanno goduto di un'autonomia sempre molto relativa. Le brigantesse dell'Ottocento erano sottoposte al disagio sociale ed esistenziale in un contesto contadino di oppressione

---

<sup>49</sup> M. RAVVEDUTO, *I briganti di Netflix: quando la storia diventa il far west*, «Passato e presente», XLII, 123, 2024, pp. 179-192.

<sup>50</sup> L. CECCHI, “*Briganti*” è la serie Netflix perfetta per cavalcare il revisionismo storico, «Huffpost», 26/03/2024.

<sup>51</sup> N. VERDILE, *Michelina Di Cesare*, Lucca, Pacini Fazzi, 2019; M. MAZZITELLI, *Michelina Di Cesare, briganta*, Roma, Lorusso, 2023.

<sup>52</sup> RAVVEDUTO, *I briganti di Netflix*, p. 190.



economica e familiare, e di brutalità maschile: solo secondariamente potevano aver coscienza di ribellarsi contro le leggi imposte dallo Stato. Ci possiamo solo augurare che le prossime produzioni artistico-letterarie si allontanino dalla propaganda politico-culturale e siano capaci di mostrare tutte le sfaccettature della condizione femminile.

