

I briganti sono tutti giovani e belli?*

di Gian Luca Fruci

1. *Tutti pazzi (globalmente) per gli eroi fuorilegge*

Da quando, di recente, ha iniziato a produrre oltre che a trasmettere online contenuti audiovisivi, Netflix, la piattaforma californiana diventata rapidamente protagonista assoluta del mercato mondiale di *video streaming on demand*, dedica sistematicamente un segmento del suo catalogo ai *period drama*¹. La sua progressiva trasformazione in multinazionale dell'intrattenimento testimoniata dall'apertura di sedi in tutto il mondo, da ultimo a Parigi e a Roma, conduce la compagnia a cercare storie, eventi, protagonisti (e protagoniste) che strutturano storicamente gli immaginari, e quindi le identità, nazionali e/o subnazionali, per proiettarle creativamente su un palcoscenico globale e offrirle a un pubblico che – complice anche il contesto pandemico – si compone oramai di oltre cento milioni di utenti².

Nel corso del 2020, esempi icastici di questa strategia sono stati il rilascio internazionale, a gennaio, della prima stagione di *Thieves of the Wood* e, in ottobre, di *La Révolution*. Acquisita nel portfolio di Netflix Belgian, *De Bende van Jan de Lichte* (questo il titolo originale della serie prodotta da Menuet Producties e Proximus nel 2018 e andata in onda sul canale fiammingo VTM) è tratta dall'omonimo romanzo picaresco pubblicato nel 1957 dal poliedrico scrittore-giornalista-artista-operaio e socialista non conformista Louis

* Il numero monografico *Briganti: narrazioni e saperi*, a cura di Anastella Carrino e Gian Luca Fruci, è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2017 *Il brigantaggio rivisitato. Narrazioni, pratiche e usi politici nella storia dell'Italia moderna e contemporanea*.

¹ *Empatia e complessità critica: la sfida delle serie TV alla storiografia*, panel a cura di S. Moroni, *X Cantieri di Storia SISSCo*, Modena, 18 settembre 2019.

² W.L. Hosch, *Netflix*, in *Encyclopædia Britannica*, Last Updated: november 09, 2020, <https://www.britannica.com/topic/Netflix-Inc> (consultato il 4 dicembre 2020).

Paul Boon³. Nel romanzo come nella *fiction*, sceneggiata dallo sperimentato Christophe Dirickx e dal più giovane Benjamin Sprengers, Jan de Lichte, che terrorizzò con la sua *gang* la regione del Dender nei Paesi Bassi austriaci prima di essere sottoposto al supplizio della ruota sulla piazza grande di Aalst a venticinque anni nel novembre 1748, è trasformato – come suggerito anche dal titolo inglese della serie – in una sorta di Robin Hood fiammingo che fra travestimenti, *liaisons* amorose, violenze inaudite e tradimenti si batte nella duplice veste di bandito sociale e patriota contro il patriato cittadino e gli occupanti francesi nello scenario cupo della guerra di successione austriaca⁴. Allo stesso modo, protagonista della prima stagione di *La Révolution*, ideata per Netflix France da Aurélien Molas, scrittore dei *bas fonds* metropolitani del tempo presente, è una banda/setta/società segreta di plebei denominata *Fraternité* e capeggiata da una giovane biondissima e mascherata dal nome evocativo e anticipatore: Marianne. A questi fuorilegge nei boschi e nelle grotte della contea immaginaria di Montagris si unisce nel 1787, anno di inizio della vicenda, un personaggio storico come il medico (ringiovanito) Joseph-Ignace Guillotin che, indagando su una serie di omicidi misteriosi, scopre la malattia del sangue blu, un'epidemia che si diffonde fra l'aristocrazia e spinge i nobili ad attaccare il popolo, costretto a difendersi⁵.

La serie tv belga ripropone aggiornata e complicata l'immagine della contro-società, perseguita e poi praticata temporaneamente al di fuori delle mura cittadine nella variegata «corte dei miracoli della foresta» fatta di *menu peuple*, usurai e prostitute che ruota intorno alla banda, ma subito perduta a causa della fine tragica dell'eroe. Una forma di resistenza e di speranza è di nuovo prefigurata nell'ultima puntata attraverso la sequenza finale della giovane aspirante borghese Héloïse Embo che gioca in riva al mare insieme al bimbo avuto con Jan, secondo una variante ampiamente utilizzata dalla letteratura e dal cinema per rimettere in moto il meccanismo narrativo (si pensi al *Figlio di Spartacus* di Sergio Corbucci del 1962, *sequel* non ufficiale di *Spartacus* del 1960 di Stanley Kubrick) e autorizzata, in questo caso, dalla stesso Boon che

³ R. Hemmerijckx, *Boon Lodewijk, Paul, Aalbrecht, dit Louis Paul, Louis ou Lowie*, in *Maitron, dictionnaire biographique du mouvement ouvrier, mouvement social*, co-dirigé par P. Boulland et C. Pennetie, version mise en ligne le 16 novembre 2020, dernière modification le 1^{er} décembre 2020, <https://maitron.fr/spip.php?article234216> (consultato il 10 dicembre 2020).

⁴ *I Banditi di Jan*, serie tv in dieci episodi, regia di Robin Pront, Maarten Moerkerke, Pieter Van Hess, <https://www.netflix.com/it/title/81054827> (consultato il 10 dicembre 2020).

⁵ *La Révolution*, serie tv in otto episodi, regia di Julien Trousselier, <https://www.netflix.com/it/title/80992775> (consultato il 12 dicembre 2020).

nel 1961 pubblicò un secondo romanzo dal titolo *De zoon van Jan de Lichte*⁶. La serie tv francese dichiara, invece, il suo provocatorio manifesto poetico-metodologico nell'*exergo* posto all'inizio del primo episodio: «On dit que l'Histoire est racontée par les vainqueurs. On oublie de dire qu'elle est réécrite avec le temps, transformée par les livres, réinventée par ceux qui ne l'ont pas vécue»⁷. Alla luce di questo assunto, la *fiction* si configura come un'ucronia fantastica e orrorifica sulla gioventù in rivolta con forte attenzione al protagonismo di genere (l'altra-ego di Marianne nel mondo delle *élites* è la contessa Élise de Montagris che si batte per l'eguaglianza contro il suo ceto e protegge la sorella minore Madeleine, muta e dotata di facoltà extrasensoriali).

Tuttavia, è significativo che i fuorilegge fraternitari di Montagris non siano attori solo potenzialmente rivoluzionari e destinanti al fallimento, come nel caso del romanzo e della serie dedicati a Jan de Lichte, che, di fatto, veicolano narrativamente un approccio storiografico e antropologico diventato dominante, non a caso, fra gli anni cinquanta e sessanta in cui scrive il socialista Boon e sintetizzato nella figura del bandito sociale da Eric J. Hobsbawm, autore di due libri che nelle loro varie versioni hanno conosciuto, in Italia come a livello internazionale, una larga fortuna editoriale oltre che un'amplificata ricezione nel discorso pubblico⁸. Al contrario, gli *outlaws* creati da Molas sono attori e detonatori dell'insurrezione, in breve dei prorivoluzionari, che marcano verso la città capoluogo di contea guidati da Marianne con il tricolore in mano due anni prima del 1789. Sono paradossalmente dei *brigands*, nell'accezione politicizzata e polisemica del termine che si afferma durante il decennio rivoluzionario in Francia, anche grazie allo strepitoso successo – a Parigi come in provincia, nella messa in scena professionale come in quella amatoriale – di uno dei principali vettori di intrattenimento collettivo e popolare del tempo: il dramma teatrale in prosa, e precisamente la *pièce* patriottica in cinque atti *Robert, chef des brigands* del giovane letterato alsaziano Schwingdenhammer, noto con il nome francesizzato di Jean-Henri La Martelière. Su consiglio di Beaumarchais, l'autore riadattò fin dal 1786 per il pubblico transalpino il dramma archetipico e dalla circolazione transnazionale *Die Räuber* di Frie-

⁶ Nella scena finale del kolossal originario, Varinia mostra un neonato allo schiavo ribelle poco prima della sua morte in croce. Cfr. N. Zemon Davis, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Viella, Roma 2007, pp. 47-9.

⁷ *La Révolution* cit., chapitre 1, *Les origines*.

⁸ E.J. Hobsbawm, *Ribelli. Forme primitive di rivolta sociale* (1966), Einaudi, Torino 2002; Id., *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna* (1971), nuova edizione riveduta e ampliata, Einaudi, Torino 2002. Le edizioni originali sono rispettivamente del 1959 e del 1969. Cfr. A.M. Rao, *Transizioni. Hobsbawm nella modernistica italiana*, in «Studi Storici», 4, 2013, pp. 776-83.

drich Schiller, al quale nell'estate 1792 fu significativamente conferita la cittadinanza francese insieme, fra gli altri, a Thomas Paine, Jeremy Bentham, Giuseppe Gorani e George Washington⁹. In quella congiuntura, a seconda del punto di osservazione, sono individuati e denominati trasversalmente *brigands* ora i *patriotes* e i repubblicani, in particolare giacobini e *anarchistes*, ora i legittimisti realisti e i reazionari¹⁰, secondo uno schema che si replica fra fine Settecento e seconda metà dell'Ottocento nello spazio italiano, dove nelle fasi rivoluzionarie e post rivoluzionarie sono chiamati *briganti* dal nuovo potere coloro che si oppongono alla trasformazione politica, e viceversa nelle congiunture controrivoluzionarie sono additati come *briganti* dai governi restaurati i fautori – sia moderati che radicali – del cambiamento¹¹.

Simmetrica alla polisemia politica del termine è l'ambivalenza dell'immagine – crudele e valorosa, avida e visionaria, criminale ed eroica – che caratterizza le costellazioni discorsive e visuali che hanno costruito la figura del fuorilegge vendicatore del proprio destino e di quello della propria comunità (politica, sociale, territoriale, patriottica), identificata vieppiù fra Sette e Ottocento in italiano e in francese con il termine *brigante/brigand*, mentre in quegli stessi decenni la letteratura di viaggio, la pubblicistica e la novellistica anglosassoni adottano significativamente l'espressione *banditti*, declinata non di rado nella chiave etnicamente connotativa di *italian banditti* e di *french banditti*¹². Il poderoso arsenale narrativo del ribelle contro la società per ragioni di giustizia ha, infatti, una storia lunga: si stratifica fra Medioevo ed età moderna, consolidandosi e globalizzandosi a partire dalla «grande trasformazione mediatica» e dal «momento romantico» che si dispiegano fra XVIII e XIX secolo in una trama intricatissima di politica, letteratura, cultura visuale e crimine¹³. Questi materiali, dal formidabile impatto comunicativo e dai toni fortemente emozionali, costituiscono un repertorio molto ampio e articolato

⁹ P. Frantz, *Le crime devant le tribunal du théâtre: Les Brigands de Schiller et leur fortune sur la scène française*, in «Littératures classiques», LXVII, 3, 2008, pp. 219-30; P. Bourdin, *Le brigand caché derrière les tréteaux de la révolution. Traductions et trahisons d'auteurs*, in «Annales historiques de la révolution française», 364, 2011, pp. 51-84.

¹⁰ V. Sottocasa, *Les brigands et la révolution. Violences politiques et criminalités dans le Midi (1789-1802)*, Champ Vallon, Paris 2016, pp. 45-61, 127-54.

¹¹ G. Tatasciore, *L'invenzione di un'icona borbonica: il brigante come patriota napoletano?*, in «Meridiana», 95, 2019, pp. 169-94.

¹² F. Benigno, *Politica e criminalità nell'Italia del XIX secolo: una nota introduttiva*, in «Storica», 73, 2019, pp. 7-9.

¹³ G.L. Fruci, A. Petrizzo, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento*, in *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di V. Fiorino, G. L. Fruci e A. Petrizzo, ETS, Pisa 2013, pp. 5-19; B. Garnot, *Être brigand. Du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, Paris 2013, pp. 15-50; G. Tatasciore, *La fabbrica del criminale*.

che confluiscie – il più delle volte senza filtri e mediazioni – nelle narrative novecentesche e – sotto forma di *patchwork* – postnovecentesche, riattivando volta a volta rappresentazioni e linguaggi che si adeguano ai nuovi media e ai rinnovati format della *fiction* televisiva che più di ogni altro prodotto audiovisuale plasma e riflette l'immaginario collettivo contemporaneo¹⁴.

Le serie Netflix *Thieves of the Wood* e *La Révolution* rappresentano due formidabili spie, per ampiezza potenziale di *audience*, dell'attrazione che continuano a esercitare su autori e pubblico del tempo presente le narrazioni d'epoca che hanno per protagonisti le figure di fuorilegge rivestite – o che si rivestono – di connotazioni politiche e sociali. Ma sono solo due dei tanti possibili e innumerevoli esempi. Nello scenario caotico e conflittuale della Guerra dei Cinque Re fra Baratheon, Lannister e Stark che si dipana lungo il para-medioevo fantasy degli otto capitoli di una delle serie tv più innovative e di maggiore successo mondiale dell'ultimo decennio come *Game of Thrones*, prodotta dalla newyorkese Home Box Office (HBO) dal 2011 al 2019 sulle tracce – fino alla penultima stagione – dei romanzi di George R. R. Martin, trova uno spazio significativo fra le vicende laterali quella della *Fratellanza senza Vessilli*. Si tratta di una banda clandestina di fuorilegge composta per lo più da disertori dei vari eserciti regi e da reduci della disciolta milizia affidata da Eddard Stark, primo cavaliere di re Robert Baratheon, a ser Beric Dondarrion per difendere dalle incursioni nemiche i villaggi delle Terre dei Fiumi. La compagnia si rifiuta programmaticamente di combattere per sovrani e lord, e si impegna a proteggere le classi popolari dalla violenza delle armate che le depremono in tempi di guerra, anche se in realtà non disdegna di scendere a compromessi con il potere e di ricorrere alla pratica del rapimento per intascare riscatti in denaro. Dopo avere promosso rivolte contro i Lannister e i Frey, usurpatori del Regno del Nord dopo la strage di parte della famiglia Stark, alcuni superstiti della banda come Beric – risuscitato sei volte dal compagno Thoros di Myr, sacerdote alcolizzato della religione del Signore della Luce – e il «mastino» Sandor Clegane si uniscono all'eroe della serie Jon Snow in cerca di riscatto e di vendetta. E trovano una morte sacrificale nella spedizione oltre la Barriera a caccia di Estranei (Thoros), nell'epica battaglia di Grande Inverno contro l'esercito dei morti del re della Notte, dove Beric immola la sua vita per salvare Arya Stark, nello scontro finale di Approdo del Re con la regina Cersei, durante il quale

Alexandre Dumas e le rappresentazioni del brigantaggio meridionale tra letteratura e politica, in «Società e Storia», 156, 2017, pp. 269-303.

¹⁴ A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano 2016.

Sandor uccide l'odiato fratello Gregor, lanciandosi con lui da una torre del castello reale.

Spostandosi di continente, è stato distribuito nelle sale cinematografiche australiane proprio all'inizio del 2020 *True History of Kelly Gang* del poliedrico Justin Kurzel, capace di dirigere Michael Fassbender e Marion Cotillard sia in *Macbeth* (2015) che in *Assassin's Creed* (2016). Il film è l'adattamento dall'omonimo romanzo – vincitore del Booker Prize nel 2001 – che lo scrittore-sceneggiatore-accademico Peter Carey ha dedicato al *bushranger* di origini irlandesi Ned Kelly, giustiziato a venticinque anni nel novembre 1880 a Melbourne nella colonia britannica di Victoria, dopo essere stato ferito in uno scontro a fuoco con la polizia contro la quale si lanciò dalla boscaglia sparando con indosso un'armatura e un elmo fatti in casa di foggia medievale¹⁵. A testimonianza della pervasività ossessiva dell'iconico Robin Hood australiano, quella di Kurzel è l'ultima pellicola di una lunga serie, iniziata quasi in presa diretta all'epoca del cinema muto con *The Story of the Kelly Gang* di Charles Tait (1906), e culminata prima con *I fratelli Kelly* (1970) interpretato da Mick Jagger e diretto dal premio Oscar Tony Richardson, poi con *Ned Kelly* (2003) di Gregor Jordan, tratto dal visionario racconto lungo *Our Sunshine* (1991) di Robert Drewe e messo in scena da un cast di stelle internazionali: Heath Ledger, Orlando Bloom, Geoffrey Rush e Naomi Watts. Allo stesso modo, tornando al mercato statunitense, il western *The Kid* di Vincent D'Onofrio uscito nel 2019 è soltanto il più recente degli innumerevoli prodotti teatrali, letterari, audiovisuali e intermediali consacrati nel corso del Novecento a una figura brigantesca di fine Ottocento non meno controversa di Kelly (e ugualmente elevata fra anni sessanta e settanta del XX secolo a icona del ribellismo giovanile) quale il *bandido pistolero* Billy the Kid, ucciso poco più che ventenne nel luglio 1881 a Fort Summer in New Mexico dall'amico-nemico – diventato sceriffo – Patt Garret¹⁶.

La simbiosi delle celebrità con i fuorilegge politicizzati al cinema è consolidata e parte integrante dello star-system non solo hollywoodiano: nel 2007 Brad Pitt è il protagonista – ucciso a trentaquattro anni nell'aprile 1882 – del film *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* da lui stesso prodotto insieme a Ridley Scott, mentre al 2015 risale l'ultimo western con Kevin Sorbo e Peter Fonda dedicato al bandito icona della mitografia confederata sudista, in questo caso impegnato a «fare ordine con il disordine» (*Jesse James Lawman*). Fra anni quaranta e sessanta, Amedeo Nazzari, divo e sim-

¹⁵ G. Seal, *The Legend of Ned Kelly*, Hyland House, Melbourne 2002.

¹⁶ S. Tatum, *Inventing Billy the Kid. Visions of the Outlaw in America, 1881-1981*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1982.

bolo del cinema italiano in transito dal fascismo alla Repubblica, intrepreta un'ampia e variegata gamma di briganti reali e immaginari in pellicole, talvolta coprodotte, che hanno ampia circolazione internazionale: da Capatosta (*La notte delle beffe*, 1940) a Fra Diavolo (*Donne e briganti*, 1950), da Musolino (*Il brigante Musolino*, 1950) a Emel'jan Pugačëv, portato in scena due volte a distanza di anni sia nel film *La figlia del capitano* di Mario Camerini del 1947 che vince il nastro d'argento a Cannes, sia nell'omonimo sceneggiato televisivo in sei puntate del 1965 diretto da Leonardo Cortese¹⁷. Attraverso la perdurante fortuna ispiratrice del racconto di Aleksandr Puškin, a cui la Rai ha consacrato la miniserie *remake* di Giacomo Campiotti nel 2012, il disertore-fuggiasco-ribelle cosacco, giustiziato poco più che trentenne a Mosca nel gennaio 1775, riscuote nelle produzioni audiovisive italiane un grande consenso anche di pubblico: *La tempesta* del 1958 di Alberto Lattuada con Van Heflin e Silvana Mangano è campione di incassi nella stagione di uscita e uno dei film italiani più visti di sempre¹⁸. Si tratta di un successo secondo soltanto a quello che Pugačëv incontra, insieme a Stenka Razin e Ivan Bolotnikov, nella Russia sovietica e finanche nella prima fase dell'era post sovietica, durante la quale, nel 2000, esce il pluripremiato *Russkij bunt* di Aleksandr Proškin, in concomitanza con la riscoperta musicale, cinematografica e commerciale dell'eroe fuorilegge ottocentesco Tadas Blinda che accompagna la ritrovata indipendenza della Lituania¹⁹.

La filmografia *mainstream* e la *fiction* televisiva cinesi degli ultimi due decenni hanno riservato un ruolo significativo alle figure di ribelli impegnati a servire o a contrastare il potere imperiale centrale (e i suoi funzionari) sulla scia della tradizione epica inaugurata dall'epopea – di epoca Ming – *Shui-Hu-Chuan* (*In riva all'acqua*), pubblicata (in traduzione dal tedesco) per la prima volta integralmente in italiano da Einaudi nel 1956 con il significativo titolo *Briganti* e impernata sulle avventure eroiche di 108 masnadieri incaricati della sicurezza interna ed esterna dell'Impero nell'XII secolo sotto la dinastia Sung (*All Men Are Brothers*, serie tv, 2011). Ampia copertura audiovisiva hanno ricevuto i fuorilegge integrati dai comunisti nella lotta contro il Kuomintang e nella guerra di liberazione dai giapponesi prima e nel corso del secondo conflitto mondiale (*Pi fu*, film, 2012; *To Advance Toward the*

¹⁷ G. Gubitosi, *Amedeo Nazzari. Un divo per il cinema italiano*, il Mulino, Bologna 1998, pp. 88-90, 116-28; G. Chigi, *Il tempo che verrà. Cinema e Risorgimento*, Gambier&Keller, Venezia 2011, pp. 77.

¹⁸ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino 2003, p. 438.

¹⁹ T. Balkelis, *Social Banditry and Nation-Making. The Myth of a Lithuanian Robber*, in «Past & Present», 198, 2008, pp. 111-45.

Fire, serie tv, 2012; *Red Sorghum*, serie tv, 2014), mentre nel mercato cinese spazio trovano altresì narrazioni magico-fantastiche e acroniche a sfondo banditesco interpretate da attori giovanissimi per un pubblico di *teenagers*, come le recenti produzioni di Tencent Video *Grand Theft in Tang* (2019) e *Legend of Fei* (2020). La cultura del fuorilegge è parte integrante e risalente dell'immaginario cinese, attraversato da banditi cavallereschi e, soprattutto nel nord est fra Manciuria e Mongolia, da briganti che combattono contro gli invasori stranieri, oltre che da avventurieri e ribelli *hors-la-loi* collegati al movimento politico-millennarista Taiping e alle rivoluzioni novecentesche, sia repubblicana che comunista²⁰. Sul finire del XX secolo un'eco di queste narrazioni epiche, filtrate dal maoismo, si è riverberata nel mondo occidentale attraverso il successo di *Sorgo Rosso* (1987), primo film – vincitore dell'Orso d'oro al festival del cinema di Berlino e candidato all'Oscar – di Zhang Yimou, tratto dai due volumi iniziali della pentalogia romanzesca che lo scrittore-soldato Mo Yan pubblica inizialmente a puntate su diverse riviste nel 1986 ed è tradotta in tutto il mondo nella sua versione unitaria apparsa per le Edizioni di Lettere e Arti dell'Esercito popolare di liberazione nel 1987 e poi a Taiwan nel 1988²¹. Attraverso continue analessi e prolessi affidate alla voce narrante del nipote che moltiplicano e intrecciano i piani temporali, il libro racconta le gesta, le armi e gli amori di Yu Zhan'ao, bandito per vivere e per rivalsa nel distretto di Gaomi della provincia nord-orientale di Shandong fra metà degli anni venti e la fine degli anni trenta, diventato in seguito comandante di guerriglia nella lotta armata contro i giapponesi e i collaborazionisti per vendicare lo stupro collettivo e omicida della «seconda moglie» Lian'er e la morte violenta della piccola figlia Xiangguan per mano dei soldati nipponici. Affiancato sempre dal figlio Douguan, Yu è ferito e catturato dai nemici, ma nel 1958 come un autentico *revenant* rientra dalla prigionia nel proprio villaggio, dove vive sobriamente da «eroe della resistenza» fino al 1976, data simbolica della fine

²⁰ Y. Zhang, *The Marsh and the Bush. Outlaw Hero Traditions of China and the West*, PhD thesis, Curtin University of Technology, Bentley Perth (Western Australia) 1998.

²¹ *Red Sorghum* è pubblicato nella traduzione di Howard Goldblatt a Londra da Heinemann e – con i sottotitoli *A Family Saga* o *A Novel of China* – a New York da Wiking Penguin nel 1993. In Spagna El Aleph traduce ed edita in anticipo dalla versione inglese *Sorgo rojo* nel 1992, mentre la prima traduzione diretta con il titolo originale *El clan del sorgo rojo* è promossa da Kailas nel 2016. In Italia la versione a cura di Rosa Lombardi appare per la casa editrice Theoria nel 1994, ripresa da Einaudi nel 1997. In Francia, dopo una traduzione parziale intitolata *Le Clan du sorgho* presso Actes Sud nel 1990, il romanzo esce integralmente come *Le clan du sorgho rouge* per Seuil nel 2014. Cfr. L. Niu, *El clan del sorgo rojo de Mo Yan: estudio sociológico de la difusión y análisis de la traducción de los culturemas en las versiones inglesa y españolas*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona 2019, pp. 91-172.

di un'era per la scomparsa di Mao Tse-Tung. Nel film, che si concentra sull'appassionato quanto contrastato sodalizio con la «prima moglie» Dai Fengliang – sottratta alle mire di un brigante durante il viaggio verso il suo promesso sposo, l'erede ricco e malato di una distilleria, entrambi uccisi dal giovane Yu – è lo scorticamento pubblico e rituale dello zio Liu il meccanismo che fa detonare la vendetta e l'*engagement* contro i giapponesi, conclusasi drammaticamente con la morte di Dai Fengliang e un'apoteosi visuale in cui il rosso del sorgo si mischia a quello del sangue, mentre la sorte del bandito-patriota Yu è lasciata imprecisata e sospesa fra la vita e la morte.

2. Copioni briganteschi

La minaccia o l'attacco violento alla propria famiglia/comunità e la duplice possibile uscita di scena sacrificale del brigante – allontanato, esiliato, imprigionato o, più spesso, caduto in combattimento o sul patibolo – sono tre *topoi* che strutturano globalmente l'*incipit* e l'*explicit* delle narrative che hanno al centro l'eroe fuorilegge. L'epilogo dai tratti martirizzanti è debitore sia alle costellazioni discorsive nazional-patriottiche sia al melodramma e al romanzo ottocenteschi, la cui riproposizione, soprattutto nella più recente e creativa serialità televisiva, ha contribuito a complicare le narrazioni *mainstream* del Novecento largamente improntate all'*happy ending*, reintroducendo il tragico nell'immaginario collettivo e differenziando così anche dal punto di vista commerciale le offerte possibili di racconto²². La figura rurale e risalente del bandito si trova così paradossalmente a essere in sintonia, se non a suo agio, con gli scenari narrativi e audiovisivi meno standardizzati di fine XX e inizio XXI secolo: parafrasando Robert Warshow del saggio pionieristico *The Gangster as Tragic Hero* (1948), si potrebbe sostenere che la campagna reale produce solo criminali, la campagna immaginaria produce il brigante, che è ciò che vogliamo essere, e abbiamo paura di diventare²³. Nel mondo postmoderno che mette in discussione il significato ordinatore e progressivo della civilizzazione, personaggi riconducibili a un universo *without law* come il brigante, il pirata o il pistolero ritrovano ruolo mitopoie-

²² A.M. Banti, *La democrazia dei followers. Neoliberalismo e cultura di massa*, Laterza, Roma-Bari 2020, pp. 72-80.

²³ «The real city, one might say, produces only criminals; the imaginary city produces the gangster; he is what we want to be and what we are afraid we may become», R. Warshow, *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, Enlarged Edition, Harvard U.P., Cambridge (Mass.) and London 2002, p. 101.

tico e *audience* accanto al gangster, tipo criminale moderno che rappresenta la loro continuazione urbana nella mitografia contemporanea²⁴.

A consolidare il *revival* brigantesco tardo e post novecentesco contribuisce altresì la complessa tensione che intercorre fra la sostanziale fissità delle narrazioni riguardanti i fuorilegge e l'evoluzione storica delle forme di criminalità²⁵. I ribelli eroicizzati che si pongono contro la società e le sue istituzioni sono sia radicati in un quando e in un dove (seppure prevalentemente immaginari e immaginati), sia fluttuanti in cornici senza tempo e luogo nella misura in cui le loro storie aderiscono a format e plot sempre uguali e rafforzati proprio dalla loro ripetitività e quindi dall'effetto assuefacente del *déjà vu*²⁶. Nel contesto della mediasfera contemporanea caratterizzata da un potenziale pervasivo di intrattenimento senza precedenti e sempre più dominata da *stories* tutte ugualmente inverosimili e per questo paradossalmente tanto più seducenti²⁷, i fuorilegge continuano a esercitare un forte fascino sull'immaginario non tanto a dispetto, ma anzi proprio in virtù del loro ambiguo *dark side* criminale che non è avvertito come tale o percepito con uno sguardo imparziale, se non simpatetico²⁸. I loro atti violenti e le loro vendette sono tollerati e giudicati inconsciamente giusti perché ritenuti una risposta a un'originaria aggressione o a un atto di ingiustizia, siano essi individuali o collettivi. Il brigante e il pirata intesi come eroi ribelli rappresentano il prototipo del fuorilegge verso cui la società si mostra indulgente *a posteriori* anche quando ne dà in presa diretta un giudizio negativo e allineato alle letture criminogene e di condanna da parte del potere costituito²⁹. Nonostante le ricerche degli storici di mezzo mondo smentiscano continuamente attraverso i documenti le mitografie banditesche, a livello globale i circuiti comunicativi continuano a modellare in modo maggioritario i fuorilegge sullo stampo del ladro gentiluomo, delineando uno schema esplicativo coerente e dotato di valore predittivo, definibile come *Robin Hood principle*.

²⁴ P. Ortoleva, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Torino 2019, pp. 226-9.

²⁵ Ivi, pp. 217-9.

²⁶ J. Balló, X. Pérez, *Io sono già stato qui. Fiction e ripetizione*, Ipermedium libri, Santa Maria Capua Vetere 2007.

²⁷ M. Bettini, *Hai sbagliato foresta. Il furore dell'identità*, il Mulino, Bologna 2020, pp. 125-30.

²⁸ R.J. James, K.E. Lane, «*I Need a Hero*»: *Representation and Reinvention of Criminal Hero in Mass Media*, in *Criminals as Heroes in Popular culture*, eds. R.J. James and K.E. Lane, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2020, pp. 1-16.

²⁹ J. Balló, X. Pérez, *Miti del cinema. Semi immortali*, Ipermedium libri, Napoli 1999, pp. 77-83. Cfr. S. Moroni, *Il mito di Teuta in «Occidente». Da Polibio alla cultura pop*, in «Istorija», 1, 2017, pp. 5-23.

Robin Hood characters are found in the traditions of many national and ethnic groups. Sometimes, like the forest archer, they are figures of fiction; more frequently they are historical personages. These figures are celebrated in folklore, romanticised in the mass media and frequently commodified in the tourism and heritage industries. They are often related to powerful notions of national, ethnic and regional identity and their legends are familiar to all the members of their environing groups. They form a fundamental cultural paradigm or knowledge set upon which the other elements of the outlaw hero process depend for their invocation³⁰.

Ampliando, raffinando e collocando sul piano puramente mitografico una griglia in nove punti configurata invece da Hobsbawm come strumento interpretativo storiografico nel suo studio classico sul banditismo sociale³¹, Graham Seal individua dodici elementi che ricorrono nelle rappresentazioni dei personaggi alla Robin Hood. Oltre ai *topoi* della sfida forzata alla legge come reazione a un'aggressione ingiustamente subita da parte del potere centrale o locale e della scomparsa sacrificale per allontanamento o morte violenta, questa cornice narrativa prevede che l'eroe fuorilegge conti sull'appoggio di gruppi sociali che costituiscono la sua «resistant community», raddrizzi i torti e risolva le controversie, uccida solo per autodifesa o giusta punizione e non attacchi le donne, i bambini o i deboli, possa mostrarsi gentile con le sue vittime, sia amico dei poveri che protegge e con i quali condivide il bottino, sfugga continuamente alle autorità ricorrendo spesso ai travestimenti, ricorra a forme di magia che conferiscono invulnerabilità e invisibilità, sia coraggioso e forte o almeno dotato di abilità utili alla vita errante, venga infine tradito da un membro della sua banda o comunque da una figura a lui vicina³².

I segmenti di questa morfologia discorsiva sono componibili in numero e modalità differenti a seconda degli autori e degli orizzonti di attesa del pubblico, delineando un *cultural script*, in cui protagonisti e comparse agiscono nel quadro di una serie predeterminata e limitata di azioni, con conseguenze ampiamente prevedibili. In definitiva, anche per questo profilo iterativo dal finale tragico, le narrazioni brigantesche improntate al *Robin Hood principle* si configurano come veicoli di restaurazione dell'ordine o di esigenze di ritorno al passato molto più che di cambiamento o di rivolgimento radicale. E paradossalmente, l'eroe fuorilegge «is regarded as the representation of law and justice in a world that has temporarily or permanently been deprived of such

³⁰ G. Seal, *Outlaw Heroes in Myth and History*, Anthem Press, London-New York 2011, p. 167.

³¹ Hobsbawm, *I banditi* cit., p. 45.

³² Seal, *Outlaw Heroes* cit., p. 170.

fundamental human needs»³³. In questo modo, la tradizione del mondo alla rovescia incontra, promuove e consolida le tendenze alla retrotopia, per cui il passato diventa lo spazio della libertà e il futuro quello dell'inalterabilità nello scambio retroffesso di ruoli che segna il tempo presente³⁴.

Il ritorno in grande stile e pervasivo dei briganti «tutti giovani e belli» negli immaginari e nel discorso pubblico del Mezzogiorno – e più in generale della penisola italiana (con particolare riferimento a eventi e figure del basso Piemonte, delle Romagne, della Maremma, del Montefeltro) – va collocato nel quadro della resilienza mediatica, narrativa e culturale di fascinazione e fortuna riservati globalmente all'eroe fuorilegge. Soltanto in maniera derivata, in precisi contesti e in determinate congiunture storiche, si è declinato politicamente questo *revival* attraverso investimenti in operazioni neoidentitarie e micronazionalistiche che si giovano ampiamente, come ovunque nel mondo, della banalità dello sbandieramento quotidiano delle patrie grandi e piccole³⁵.

La tipizzazione del «brigante italiano» ha una storia lunga che data dal contesto letterario e artistico della seconda metà del Settecento europeo attraversato dai tropi del *Grand Tour* e si ridefinisce continuamente alla luce del linguaggio politico rivoluzionario e controrivoluzionario così come del discorso risorgimentale e antirisorgimentale, arrivando a condizionare le rappresentazioni criminologiche di fine Ottocento e primo Novecento³⁶. Risale alla prima metà del XIX secolo la percezione di un nesso narrativo e la conseguente definizione di un palinsesto intertestuale fra figure e pratiche criminali lontane nel tempo e nello spazio, che si consolida successivamente ed è operativo ancora oggi. Uno dei primi e più significativi esempi di questo sguardo esotico e transnazionale è rappresentato dall'opera illustrata in due volumi *The Lives and Exploits of Banditti and Robbers in All Parts of the World* che il viaggiatore e poligrafo scozzese Charles MacFarlane pubblicò a Londra nel 1833, per poi vederla più volte riedita (1837, 1839) e tradotta in

³³ Ivi, p. 180.

³⁴ Z. Bauman, *Retrotopia*, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 54-6.

³⁵ M. Billig, *Nazionalismo banale*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018, pp. 175-238. Per lo scenario italo-meridionale, cfr. G.L. Fruci, C. Pinto, *El regreso de los Borbones. Reelaboraciones mitográficas y perspectivas políticas en el Mezzogiorno italiano*, in «Ayer», 112, 2018, pp. 317-34; *La risacca neoborbonica. Origini, flussi e riflussi*, a cura di S. Montaldo, «Passato e Presente», 105, 2018, pp. 19-48; M.T. Milicia, *Retour vers le futur Royaume des Deux Siciles*, in «Passés Futurs», 4, 2018, <https://www.politika.io/fr/notice/retour-futur-royaume-deuxsiciles> (consultato il 18 dicembre 2020); F. Benigno, C. Pinto, *Borbonismo. Discorso pubblico e problemi storiografici. Un confronto (1989-2019)*, in «Meridiana», 95, 2019, pp. 9-20.

³⁶ A. Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, il Mulino, Bologna 2003; G. Tatasciore, *I misteri del brigante italiano: alle origini di un tipo criminale*, in «Storica», 73, 2019, pp. 13-52.

francese (*Aventures et exploits des bandits et brigands de tous les pays du monde*) sia a Parigi presso Fournier che a Bruxelles da Meline nel 1834. Il primo tomo di questa sorta di enciclopedia universale dell'*outlawry* è interamente dedicato alla penisola italiana e in particolare al Mezzogiorno definito «land of brigandism *par excellence*», mentre il secondo tomo spazia dalla Sicilia alla penisola iberica, dall'area germanica all'Ungheria, dalla Persia al subcontinente indiano e alle montagne afgane, trattando financo di filibustieri e bucanieri dei Caraibi e di pirati cinesi. Nella *General view* introduttiva l'autore – che trascorse parte della propria vita in Spagna, negli antichi Stati italiani e nell'Impero Ottomano – dichiara programmaticamente di volersi distanziare dalle rappresentazioni romanzesche e simpatetiche dei briganti per raccontarli nella loro realtà criminale, ma rimarca l'attrattiva che proprio queste figure crudeli e violente esercitano sul pubblico, esplicitando il profilo commerciale di intrattenimento della sua opera destinata al «winter evening amusement»:

There are few subjects that interest us generally, than the adventures of robbers and banditti. In our infancy they awaken and rivet our attention as much as the best fairy tales, and when our happy credulity in all things is wofully abated, and our faith in the supernatural fled, we still retain our taste for the adventurous deeds and wild lives of brigands. Neither the fulness of years nor the maturity of experience and worldly wisdom can render us insensible to tales of terror such as fascinated our childhood, nor preserve us from a creeping of the flesh as we read or listen to the narrative containing the daring exploits of some robber-chief, his wonderful address, his narrow escapes, and his prolonged crimes, seated by our own peaceful hearth³⁷.

Questo duplice registro di suggestione e di orrore attraversa anche il diluvio di testi illustrati a basso prezzo e larga diffusione che fra fine Ottocento e inizio Novecento trasformano le peripezie dei «briganti italiani» non solo in un genere letterario, ma anche in prodotto *branded* di durata fortuna³⁸. Da Edoardo Sonzogno (Milano) ad Adriano Salani e Giuseppe Nerbini (Firenze), da Edoardo Perino (Roma) a Ferdinando Bideri (Napoli): gli editori più intraprendenti in cerca di segmenti di mercato fra le classi popolari di recente

³⁷ C. MacFarlane, *The Lives and Exploits of Banditti and Robbers in All Parts of the World*, E. Bull and J. Andrews, London 1833, vol. I, pp. 1-2.

³⁸ Nel 1959 Mario Monti pubblica per Longanesi, di cui è direttore e co-proprietario, il volume *I briganti italiani*, transitato nel 1967 nella nuova collana di tascabili popolari per le edicole denominata «I libri pocket» con alcuni rimaneggiamenti e diviso in due volumi rispettivamente sottotitolati: *Vardarelli e Ciro Annicchiarico nel Regno delle Due Sicilie, 1814-1820*; *Crocco, Borjes, Ninco Nanco e altri famosi briganti contro i bersaglieri, 1861-1864*.

(e incerta) alfabetizzazione lanciano nuove collane formate prevalentemente da fogli volanti e libretti di poche pagine venduti a 5, 15 o 40 centesimi che investono massicciamente su biografie, *faits divers*, aneddoti e *liaisons dangereuses* riguardanti figure banditesche risalenti, del passato prossimo oppure contemporanee come Giuseppe Musolino che contribuisce in prima persona alla costruzione del suo profilo di star dei romanzi popolari e dei periodici illustrati con le sue *performances* attoriali durante i processi del 1898 e del 1902³⁹. In particolare, Salani dedica ai briganti rispettivamente venticinque e sedici testi delle pionieristiche serie «Collezione di 300 libretti» e «I librettini di storie antiche e moderne», inaugurate nel 1869⁴⁰. Quest'ultima collana riunisce quattrocento volumi di piccole dimensioni (13,8 x 9,5 cm) contenenti componimenti in ottava rima sullo stile degli stornelli popolari, introdotti da un frontespizio illustrato sormontato dal titolo e seguito da un apparato iconografico «che traduce in figure lo scritto al fine di renderlo accessibile anche a chi non sapesse leggere o sapesse farlo con difficoltà»⁴¹. I codici narrativi sono improntati prevalentemente all'archetipo negativo del bandito criminale, descritto vividamente da immagini morbose e macabre che alludono alla pratica ricorrente dello stupro e non lesinano scene violente di omicidio, quando non di scuoiamento o sbranamento delle vittime. Un trattamento del tutto positivo da ladro gentiluomo è invece riservato al romagnolo Stefano Pelloni, ucciso ventiseienne a Russi dai militari pontifici nel marzo 1851 e circondato da un'aura di apprezzamento unanime per gli immaginari meriti anticlericali e nazional-patriottici che il discorso risorgimentale lascia in eredità al periodo postunitario e al Novecento⁴². La fortuna di questo personaggio è testimoniata dal suo transitare attraverso diverse collane economiche fino all'entrata nell'ampia raccolta *I briganti celebri italiani* di Eugenio Rontini, che gli dedica sempre per i tipi di Salani anche un profilo individuale – *Stefano Pelloni detto il*

³⁹ D. Rozenblatt, *La politica della giustizia nel processo Musolino del 1902*, in *La politica dei sentimenti. Linguaggi, spazi e canali della politicizzazione nell'Italia del lungo Ottocento*, a cura di M. Manfredi e M. Minuto, Viella, Roma 2018, pp. 149-69.

⁴⁰ R. De Magistris, *La letteratura, in Brigantaggio lealismo repressione nel Mezzogiorno 1860-1870*, Macchiaroli, Napoli 1984, p. 67; A. Gigli Marchetti, *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*, FrancoAngeli, Milano 2011 p. 19.

⁴¹ G. Bacci, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Olschki, Firenze 2009, p. 77.

⁴² Ivi, pp. 99-108. Cfr. D. Mengozzi, *Sicurezza e criminalità. Rivolte e comportamenti irregolari nell'Italia centrale, 1796-1861*, FrancoAngeli, Milano 1999, pp. 152-188; Id., *Pelloni, Stefano, detto il Passatore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Treccani, Roma, 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/pelloni-stefano-detto-il-passatore_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 20 dicembre 2020).

Passatore. Racconto storico – ripubblicato nella «Collezione a 25 cent.» almeno sette volte fra 1886 e 1931.

Il volume *I briganti celebri italiani*, pubblicato per la prima volta nel 1885, riscuote un grande successo con altre tre edizioni ampliate e rimaneggiate nella forma visuale (1898, 1900, 1907) e diverse ristampe, e funge da modello per *Briganti celebri dal 1796 al 1892* del *nom de plume* conte di Brianza che Perino pubblica a dispense nel 1893 nonché per *Briganti celebri* di Gerolamo Schmitt che appare a Napoli per l'editore Salvatore Romano nel 1905. Il frontespizio illustrato de *I briganti celebri italiani* dell'edizione del 1907 nella «Biblioteca economica» – riprodotto nella copertina di questo numero monografico – è opera di Carlo Chiostrì, disegnatore dell'opera di Carlo Collodi e di Emilio Salgari, e riprende una scena icastica dell'iconografia banditesca fin dai dipinti sei-settecenteschi di Salvator Rosa e Gaspare e Antonio Diziani: la raffigurazione movimentata, spaventevole e spesso sanguinosa dell'assalto alla diligenza⁴³. Benché fin dalla prima edizione, l'autore, appartenente alla sinistra democratico-radical, formuli un giudizio *tranchant* su «banditi e briganti dell'epoca attuale», presentati come «orde di volgari assassini» al soldo dei Borbone e di Pio XI sui quali deliberatamente si astiene «dal tenere parola», il libro è attraversato da un'attitudine al contempo giustificatoria e nostalgica nei riguardi della sua galleria aneddotica di fuorilegge. Sia in apertura sia in chiusura Rontini sostiene l'argomentazione che le differenze sociali siano la causa principale della mobilitazione collettiva, violenta e criminale, che non potrà essere eliminata «fintantochè perdureranno le cause di dominio e di divisione tra le varie classi sociali»⁴⁴ e non saranno riformate «le basi della società», essendo i delinquenti null'altro «che il prodotto d'una falsa organizzazione sociale»⁴⁵. Ai lettori è inoltre offerta una declinazione specifica e condiscendente dell'esperienza degli *outlaws* attivi nella penisola a partire da Ghino di Tacco e Marco Sciarra:

Il Bandito italiano però salvo poche eccezioni è, nell'insieme, più poetico e più popolare di quello delle altre nazioni. Quasi sempre qualche grande dolore, qualche grande ingiustizia lo ha gettato fuori della via battuta, ed egli tenta, col pugnale e la carabina, di stabilire il suo diritto all'esistenza che gli si contende, e di compensare a suo modo lo squilibrio che mettono intorno a lui le istituzioni sociali⁴⁶.

⁴³ *Da Canaletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di A. Delneri e D. Succi, Arti Grafiche Friulane, Udine 2003, pp. 74, 90-4, 134-36, 222; C. Volpi, *Salvator Rosa «pittore famoso» (1615-1673)*, Ugo Bozzi editore, Roma 2014, pp. 212-34.

⁴⁴ E. Rontini, *I briganti celebri italiani. Narrazioni storiche*, Salani, Firenze 1885, p. 6.

⁴⁵ Ivi, p. 525.

⁴⁶ Ivi, p. 6.

L'immagine del brigante che i *canards illustrés* e le voluminose raccolte economiche di fine Ottocento dallo straordinario successo editoriale lasciano in eredità alla cultura di massa e agli orizzonti d'attesa del Novecento, che essi peraltro contribuiscono potentemente a delineare, sviluppare e veicolare, è quella dell'eroe-mostro. Costruita sull'ambivalenza e l'oscillazione – a seconda dei casi o nel profilo della stessa figura – fra il rivoltoso messo ai margini della società per un'ingiustizia subita e l'autore di crimini efferati, in questa immagine confluiscono due diversi sguardi e approcci: «d'un côté l'approbation d'un élément positif, mais non révolutionnaire, de protestation, de l'autre l'adhésion à la politique de repression réalisée, dans les années post-unitaires, par les autorités confrontées à toutes les formes de rébellion sociale»⁴⁷.

3. Narrazioni, saperi e cultura di massa

Il numero monografico di «Meridiana» sposta i fuochi analitici più avanti nel tempo e si concentra sulla morfologia e la circolazione intermediale degli immaginari del brigantaggio meridionale nel contesto italiano del secondo Novecento e dei primi lustri del Duemila, muovendosi lungo gli assi analitici dei saperi e delle narrazioni nella consapevolezza della porosità e delle intersezioni che presentano continuamente questi due universi discorsivi. Si tratta di un'*imagerie* che rielabora, per lo più semplificandoli e polarizzandoli, i materiali del ricco laboratorio creativo sette-ottocentesco, riproponendo la cornice del *Robin Hood principle* e la melodrammatizzazione del passato, a cui si affiancano i codici della *untold story* e del paradigma vittimario propri del XX secolo nel quadro di un intreccio inestricabile fra storia e mitografia. Inoltre, a partire soprattutto dagli anni cinquanta, insieme all'etnografia e all'antropologia, la storiografia mette a disposizione delle classi riflessive e, in seconda battuta, di un'*audience* affascinata da un tema così narrativamente stratificato, una grande mole di ricerche e di sintesi sul fenomeno del banditismo e del brigantaggio mediterranei, in cui prevalgono le letture economico-sociali del fenomeno, sensibili alla contestualizzazione indulgente delle figure – seppure a tratti ambigue e non prive di ombre – dei fuorilegge, interpreti delle «cause perdute» e dell'aspirazione alla terra delle loro comunità di appartenenza⁴⁸.

⁴⁷ G. Solari, *Littérature à un sou, à deux sous, à trois sous: permanences et transformations de l'impression populaire en Italie à la fin du XIX^e siècle*, in *Culture et société dans l'Europe moderne et contemporaine*, sous la direction de D. Julia, «Annuaire du département Histoire et Civilisation de l'Institut universitaire européen de Florence», I, 1992, p. 81.

⁴⁸ A. Capone, *Il brigantaggio meridionale: una rassegna storiografica*, in «Le Carte e la Storia», XVII, 2, 2015, pp. 32-9.

Nel primo blocco di saggi è indagata la tensione fra il racconto dell'*outlawry* e la sua gestione e selezione critica nelle forme rinnovate di comunicazione storica, chiamate a presentare al grande pubblico il passato e a lavorare su di esso, attraverso una riflessione sulle logiche della *popular history* all'inizio del XXI secolo, e sul ruolo delle agenzie educative, tramite lo studio delle trasformazioni intervenute nell'insegnamento del fenomeno del brigantaggio nella manualistica scolastica dal secondo dopoguerra a oggi. Partendo dalla descrizione del *boom* di narrazioni del passato che tramite i nuovi media fanno vieppiù concorrenza alla storia, alla scuola e alla didattica trasformando profondamente il loro stesso racconto, Claudia Villani individua nel brigante una formidabile icona *glocal* oltre che una figura mitografica a bassa intensità, che presidia con successo la produzione di contenuti storici per un pubblico di massa. L'immagine contemporanea del brigante pop scaturisce dal *reframing* continuo delle rappresentazioni artistiche e folcloriche sedimentatesi dall'Ottocento a oggi, mostrando una multiversalità che risponde perfettamente alla contraddittoria incertezza delle esigenze identitarie sia collettive che individuali del tempo presente. Lucia Boschetti e Annastella Carrino rilevano un'analogia personalizzazione del brigantaggio meridionale in atto fra la fine XX e l'inizio del XXI secolo nel vasto e variegato campione di manuali al centro della loro ricerca. Questo surplus di centralità degli attori fuorilegge si traduce nella progressiva comparsa dei loro nomi e cognomi laddove in precedenza era il soggetto collettivo a dominare nel quadro di un'interpretazione sociale del fenomeno che continua, tuttavia, a egemonizzare – tranne poche e rare eccezioni – i testi scolastici e, di conseguenza, l'insegnamento, coinvolgendo gli studenti in processi di identificazione che proiettano nel periodo unitario e postunitario speranze e delusioni del Mezzogiorno odierno.

Nel secondo blocco di saggi si passano in rassegna – e decostruiscono – un campione dei flussi di informazioni, dati, interpretazioni, narrative, immagini del brigantaggio (non di rado sotto forma sensazionalistica di presunti scoop) proposti e veicolati nella cultura di massa sia tramite i social media (siti, blog, pagine facebook, canali youtube), sia attraverso ricostruzioni, eventi e celebrazioni neoidentitarie improntate alla *public fake history* e indirizzate alla patrimonializzazione memorialistica (Pontelandolfo, Motta Santa Lucia). Promosse da poligrafi, istituzioni locali, comunità e associazioni culturali, questi processi di identificazione conoscono una forte proiezione mediatica in altalena continua fra vetrina online e ricadute performative sui territori. Christopher Calfati, Antonella Fiorio e Federico Palmieri ci conducono a *Brigantiland*, un luogo fantastico e prevalentemente virtuale che abita la rete e i social media, veicolando figure mitografiche e avvenimenti iconici della contronarrazione del brigantaggio postunitario nei circuiti intermediali della cultura pop contem-

poranea. *Brigantiland* può assumere anche una dimensione materiale attraverso l'oggettistica e il turismo a tema oltre che occupare gli immaginari sportivi negli stadi, dove il tifo calcistico si riconosce orgogliosamente in uno spettro variegato di fuorigiughe locali. Ricorrendo allo sguardo etnografico e all'analisi partecipante, un'analoga e complessa dinamica di identificazione territoriale ricostruisce Maria Teresa Milicia studiando il processo di patrimonializzazione del brigante – non solo immaginato, ma anche immaginario – Giuseppe Vilella nel suo villaggio natale di Motta Santa Lucia in Calabria. Il teschio di Vilella, semioforo della scoperta da parte di Cesare Lombroso dell'atavismo criminale e reliquia scientifica nella nuova esposizione del Museo di Antropologia criminale di Torino, diventa a seguito della mobilitazione delle istituzioni locali e dell'associazionismo neosudista il simbolo di una piccola comunità meridionale e, per estensione, di un ritorno al futuro della patria duosiciliana, ma in modo tutt'altro che lineare. Questo processo crea, infatti, nel «paese del brigante» attriti e dissensi manifestatisi proprio nel corso del festival che nell'estate 2019 avrebbe dovuto consacrare il processo di patrimonializzazione, con conseguente ridimensionamento dell'intera operazione in corso da un decennio. Allo stesso modo, il saggio di Silvia Sonetti illustra il percorso che a partire dagli anni settanta ha trasformato, a dispetto dell'evidenza storica, un altro borgo anonimo del Mezzogiorno – Pontelandolfo nel beneventano – in un luogo iconico della memoria antirisorgimentale attraverso l'intreccio performativo del paradigma vittimario novecentesco e del linguaggio patriottico-sacrificale ottocentesco, a cui rappresentanti, cittadinanza e vecchi e nuovi media hanno attinto compattezza per promuovere il passaggio immaginifico da «paese dei briganti» a «villaggio martire» in chiave identitaria e turistico-patrimonializzante.

L'intento di questo numero di «Meridiana» è pertanto quello di agevolare l'apertura di un dossier sulla presenza risalente e pervasiva dei «briganti italiani» e, più generalmente, dei fuorigiughe politicizzati sette/ottocenteschi – non solo meridionali (si pensi a Giuseppe Mayno, a Pelloni, a Domenico Tiburzi, alla banda Grossi) – nella *Wonderland* della cultura di massa e degli immaginari collettivi del Novecento e di inizio XXI secolo. I primi carotaggi che si presentano in questo numero, sollecitano, infatti, ad avviare il cantiere pressoché inesplorato dell'archeologia, della morfologia, della circolazione intermediale e della ricezione delle narrative a tema brigantesco nell'universo della musica, dei fumetti, dei cartoni animati, dei giochi da tavolo e dei *videogames*, della cultura materiale e del *merchandising*, del (foto)romanzo, della filmografia, degli sceneggiati televisivi e della fiction seriale *up to date*⁴⁹.

⁴⁹ A.M. Banti, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 5-25.

Una simile linea di ricerca potrebbe promuovere interrogativi e analisi sulla lunga durata degli immaginari e delle rappresentazioni culturali, che mettono continuamente in relazione circolare il futuro, il presente e il passato nella mediasfera contemporanea.

Il *revival* e la resilienza delle narrazioni sintetizzabili nell'efficace espressione *Brigantiland* non sono semplicemente delle trovate per richiamare turisti, per produrre brand, per vendere libri, per attirare *followers*, per aprire musei. Al contrario, sono processi culturali complessi che possiedono un forte impatto comunicativo e una formidabile pervasività, anche sul piano memoriale e simbolico⁵⁰. Queste costellazioni discorsive fanno parte di quelle rappresentazioni che, diverse per taglio, obiettivi, ambito di produzione, destinatari, tono e livello di complessità, si addensano attorno a temi oggetto della ricerca storica, proponendosi non di rado come concorrenziali, quando non alternativi a essa. Anche per questo, non sono fenomeni da liquidare distrattamente, sottovalutandone la portata. Siamo di fronte, d'altro canto, a un terreno straordinariamente disomogeneo e variegato, che rivela una forte domanda di storia, seppure sotto forma di intrattenimento e di riconoscimento identitario, che si ripropone continuamente, in particolare nelle fasi critiche del passato come del presente, e a cui è necessario fornire risposte scientifiche al contempo analitiche e creative.

⁵⁰ M. Carli, *Patrimonialiser la déviance. Antagonismes et conflits autour de Cesare Lombroso et de sa collection muséale*, in «Passés Futurs», 6, 2019, <https://www.politika.io/fr/notice/patrimonialiser-deviance> (consultato il 24 dicembre 2020).

