

Susanne von Falkenhausen

Un idillio postrisorgimentale

« Luisa Sanfelice in carcere »

Quando un uomo si trova in mezzo al *suo* chiasso, in mezzo ai suoi marosi di tentativi e di progetti, vede scivolare davanti a sé silenziose incantevoli creature, di cui egli invidia la felicità e la vita ritirata, — *queste sono le donne*. Quasi egli crede che laggiù, presso le donne, dimori il suo miglior se stesso; [...] Eppure! [...] Il fascino e il potente effetto delle donne è [...] una *actio in distans*: ma per questa occorre, dapprima e soprattutto, che ci sia — *distanza*! (Fr. Nietzsche, *La gaia scienza*, libro II).

La storia delle forme di presentazione del femminile non è stata fino a ieri quasi mai oggetto di indagine. È nell'ambito della ricerca delle donne che essa è stata per la prima volta formulata e proposta come tema (Rentmeister, 1976; Bovenschen, 1979). Nel campo della storia dell'arte i primi tentativi in questa direzione si sono limitati all'analisi soprattutto del significato allegorico del corpo della donna (Rentmeister, 1976; Bovenschen, 1979).

In fondo questo approccio limitato alle forme di presentazione è tuttavia un espediente, un modo indiretto che ha il compito di fornirci prime chiavi interpretative delle condizioni reali ed ideologiche della femminilità e della vita delle donne là dove non possediamo testimonianze dirette per l'« altra » faccia della storia. L'unica costante dell'apparire femminile nella storia e nella storia della cultura è questa traccia della femminilità « immaginata », vale a dire dell'immagine che l'uomo si fa della donna. Ma ci aiuta davvero questa storia dell'immaginario a rintracciare le condizioni del reale nella vita delle donne? Io penso di sì, poiché questo immaginario ha un carattere fortemente normativo e deve pertanto esercitare un'influenza sulla vita delle donne, sia che questi modelli vengano interiorizzati dalla donna oppure no, che vengano sentiti come repressivi o tutelino invece degli spazi di libertà. Una cosa deve essere ben chiara: ciò che viene indagato è il piano dell'immagine su cui a priori non vengono fatti apprezzamenti né negativi né positivi. Il giudizio valutativo interviene solo nell'analisi degli effetti dell'immagine sulla donna dal punto di vista delle donne.

La « Luisa Sanfelice in carcere » di Gioacchino Toma (1877) è il quadro da cui parte un tentativo di esplorazione dell'immaginario.

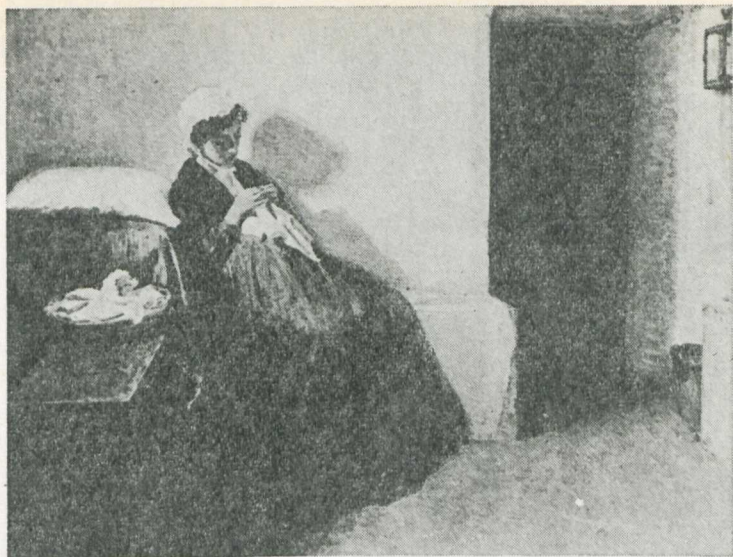
gine femminile nell'Italia del XIX secolo. Sia dal punto di vista dei contenuti (è chiaro il riferimento al Risorgimento) che da quello formale (il rapporto con la storia e con il Realismo), il quadro esprime un momento di rottura che investe anche l'immagine della donna elaborata da un ceto nuovo dominante ancora in cerca di un'identità politica e culturale.

Il titolo del quadro (« ... uno dei massimi raggiungimenti del nostro secondo Ottocento, oltreché uno dei pochissimi quadri storici che sopravvivano... »; Bellonzi, 1967), presuppone si sappia che lo spazio rappresentato è la cella di una prigioniera, cosa che in fondo è suggerita soltanto dalla scarsità di arredi e dalla grata della finestra. Il locale ha tuttavia aspetto relativamente accogliente, poiché è chiaro e spazioso. Luisa Sanfelice ha semplici vesti borghesi, cuce ed è evidentemente incinta. L'abbigliamento, descritto in maniera estremamente sobria, non fa alcuna allusione al contesto storico in cui è inserita la persona. Le rappresentazioni di donne in carcere sono inconsuete, così come la circostanza che la donna sia qui immersa, palesemente in perfetta tranquillità e senza alcun segno di agitazione o disperazione interiore, nella sua attività, proprio come se fosse a casa sua.

Queste sono a prima vista delle contraddizioni. L'immagine di genere del carcere non ha sempre l'obbiettivo di rappresentare ribellione, resistenza, colpevole o innocente disperazione? Chi era Luisa Sanfelice e quali fili legano lei e la sua storia al pittore e alla sua epoca?

Della « Luisa Sanfelice in carcere » esistono due versioni, la prima del 1874-5, e la seconda, divenuta celebre, del 1877. Possediamo inoltre due schizzi per la cella. La concezione dello spazio era in questi schizzi evidentemente insoddisfacente, ma singoli momenti di entrambi sono rintracciabili nelle due versioni. Rispetto agli schizzi, nelle due versioni del quadro, la luce viene ammorbidita e lo spazio ampliato, cosa che attenua notevolmente il peso drammatico della cella carceraria. La prima versione mostra un locale spoglio ma non sgradevole, che si apre frontalmente rispetto all'osservatore. La luce cade, da una finestra fuori del campo visivo offerto dal quadro, sulla parete imbiancata a calce, davanti alla quale siede, su di un sedile di pietra, Luisa, probabilmente appoggiandosi al letto, accuratamente rifatto con una coperta e un cuscino. Alla sua destra un tavolino basso, con sopra un cestino da lavoro. Luisa indossa un ampio abito marrone, sulle spalle ha uno scialle nero e una cuffietta bianca sui capelli. Essa tiene il lavoro di cucito - le fasce per il nascituro - nel grembo della sua avanzata gravidanza, sulla cui rotondità sporgono le mani operose e il volto un po' reclinato che rimane in ombra. A destra della parete che fa da sfondo si apre la nicchia della porta della cella, con accanto un lume e una brocca.

Una sobria e sdrammatizzante scelta di oggetti e colori, una concezione estremamente semplice dello spazio, una tranquilla regia della luce. Il comportamento della donna irraggia quiete, la sua espressione suggerisce assorta concentrazione nel lavoro. Il ventre viene sottolineato dalla luce che ricade su di esso. Non vengono fornite altre allusioni all'identità della sua persona al di fuori della gravidanza.



Gioacchino Toma, *Luisa Sanfelice in carcere*, 1874, Napoli



Gioacchino Toma, *Luisa Sanfelice in carcere*, 1877, Roma

Un confronto con la seconda versione del 1877 lascia emergere una intenzionalità di Toma che si è lentamente formata. Nella prima versione due sono, dal punto di vista compositivo, gli accenti: la figura di Luisa e la porta. La seconda versione mostra poche, ma fondamentali, varianti, che indicano una maggiore decisione. Luisa è divenuta il centro della composizione, poiché manca il secondo accento sulla porta. La sua collocazione



Gioacchino Toma, *Roma o morte!*, 1863, Napoli

in rapporto allo spazio è rimasta la stessa. Luisa ha cambiato tuttavia lato, il che implica una importante conseguenza: leggendo o scorrendo il quadro da sinistra a destra, come avviene di solito, la sua figura al completo incontra subito il movimento dello sguardo dell'osservatore, mentre nella prima versione lo sguardo cade in primo luogo sulla sua spalla nerovestita e solo dopo sul volto ombrato, che qui è invece in piena luce. Il rapporto luce-ombra è qui divenuto più morbido e unitario, le ombre scure sono ridotte ad un trasparente velo grigio. Una ulteriore differenza è rappresentata dal fatto che qui i confini spaziali sono accennati, ma con nettezza, cosa che precisa il carattere dello spazio interno chiuso.

Nella figura di Luisa si mutano importanti sfumature: scompare la luce netta sulla cuffietta, sul ventre e sul ginocchio che diventa improvvisamente ombra nelle pieghe dell'abito; in suo luogo un omogeneo tono grigio si distende su tutta la figura, che appare adesso ancor più raccolta in se stessa. Anche il volto si presenta in piena luce.

Che cosa mette in evidenza questa evoluzione? Una concen-

trazione sulla figura, e una omogeneizzazione dello spazio, ora chiuso, ma non opprimente, e un diverso effetto atmosferico, poiché ora la cella non è più attraversata da una brillante luce solare, bensì gravita nello spazio una diffusa luce grigio-chiaro. Tutto ciò rafforza l'impressione di un momento raggelato, cristallizzato, di una durata destinata ad essere eterna. Questo non è un tempo narrativo, bensì un tempo fissato, il tempo delle nature morte.

La figura di Luisa Sanfelice appartiene non alla storia contemporanea al suo pittore - l'Ottocento o, forse, più specificamente il contesto risorgimentale - come l'abito non porterebbe ad escludere, bensì a quella della Repubblica di Napoli (1798-99), (Croce, 1888 e 1912).

Nata nel 1764 a Napoli, da una famiglia della nobiltà di corte, Maria Luisa Fortunata de Molino sposò a 17 anni un lontano cugino diciottenne, Andrea delli Monti Sanfelice. Dal matrimonio nacquero tre figli. Andrea si trovò ben presto sommerso dai debiti e fu posto, assieme a Luisa, sotto la tutela di un alto funzionario di corte che li spedì in convento, per evitare che mettessero in pericolo il patrimonio familiare. I figli furono separati e distribuiti tra la parentela. Nel 1798 Luisa vive di nuovo a Napoli, sembra, con marito e figli. Del tutto assente dagli avvenimenti politici (fuga di Ferdinando II, proclamazione della Repubblica sotto la protezione dell'esercito francese, costituzione di un governo provvisorio di repubblicani borghesi e nobili, resistenza armata degli strati popolari di fede monarchica), la Sanfelice ha amici - spesso ritenuti dagli storici dell'Ottocento degli amanti (Croce, 1888) - tanto nei circoli monarchici che in quelli repubblicani. Il suo ammiratore monarchico Baccher, coinvolto nella preparazione di un complotto antirepubblicano, le dà un salvacondotto che dovrebbe proteggerla da eventuali persecuzioni in caso di successo della congiura. Questo salvacondotto perviene nelle mani di un amico repubblicano, cosa che conduce alla scoperta del complotto e all'arresto dei congiurati. Eleonora Pimentel Fonseca, redattrice del « *Monitore Napoletano* », acclama Luisa come salvatrice madre della Repubblica. Due membri della famiglia Baccher, caporioni della congiura, vengono giustiziati poco tempo prima della capitolazione della Repubblica, cosa che inasprisce ulteriormente la susseguente sanguinosa repressione del vincitore, Ferdinando II. Dopo la riconquista di Napoli da parte dei Borboni, parecchie centinaia di repubblicani vengono arrestati e giustiziati, a cominciare da Eleonora Pimentel Fonseca.

Per aver svelato la congiura monarchica Luisa viene condannata alla pena capitale, il 14 settembre giunge nella cella della morte, da cui viene tolta in seguito ad una sospensione del giudizio per vizio di forma. Ricondotta il 29 settembre nella cella della morte, essa dichiara, per salvarsi la vita, di essere incinta. « Questa pretesa gravidanza fece anche più vivo nella città l'interesse e la curiosità per la Sanfelice » (Croce, 1888). La gravidanza viene confermata da medici pietosi, ma Ferdinando la fa trasportare a Palermo dove risiede ancora la corte, tenendola sotto stretta sorveglianza per vari mesi con l'intento di farla ghigliottinare, anche nel caso di una gravidanza, dopo il parto. L'opinione pubblica napoletana presume che la pena

capitale sia stata commutata in carcere a vita e dimentica gradualmente Luisa. Il 18 marzo ha luogo l'ultima esecuzione, il resto dei repubblicani condannati ottiene la commutazione della pena. Mezz'anno dopo, il 1° settembre del 1800 Luisa viene imbarcata su di una nave postale che la conduce a Napoli per essere giustiziata, poiché la sua gravidanza si era oramai definitivamente dimostrata fittizia. Il 10 settembre essa giunge per la terza volta nella cella della morte e l'11 settembre, un anno dopo il suo arresto, ha luogo l'esecuzione. L'esecuzione è turbata da un incidente: il boia fa cadere troppo presto la ghigliottina, Luisa viene ferita gravemente e muore sotto la mannaia del boia. Perfino i settori monarchici della pubblica opinione, quelli che avevano seguito con grida di scherno l'esecuzione di Eleonora, appaiono adesso scossi.

Questo avvenimento, un episodio minore nella storia dell'« Italia repubblicana », acquista un significato spropositato nel XIX secolo. I patrioti, tanto storici che letterati, scrivono opere che fanno di Luisa il simbolo della resistenza contro il dominio dello straniero e la tirannide, e in cui i fatti sono incastonati in una fitta e inestricabile trama di invenzioni. La tragicità della storia viene ulteriormente elevata dall'assunto generale che essa fosse stata realmente incinta e avesse dato alla luce un bambino a Palermo.

Fu Benedetto Croce il primo a proporsi, nel 1888, il compito di smontare la figura di Luisa.

Il giudizio di Croce, costituisce un buon osservatorio sull'andamento e sull'importanza di questa ricezione: « ... mezzo secolo dopo, ... nella storia del '99 era prevalsa la tradizione rettorica, la passione politica, ... » (Croce, 1888).

Vediamo adesso attraverso quali passi la storia di Luisa è gradualmente diventata una componente fondamentale dei modelli risorgimentali di identificazione.

Già nella versione stendhaliana del 1817 (Croce, 1888), sono rintracciabili prime forme di trasfigurazione poetica, poi riprese e rafforzate dai cronisti successivi. Questa trasfigurazione poetica tendeva soprattutto a presentare in una luce più favorevole le circostanze legate alla sua presunta infedeltà coniugale. Questi cronisti attribuivano inoltre a Luisa una motivazione « pura », disinteressata, per la consegna del salvacondotto all'amico, o amante, repubblicano. Si narrava, cioè, che essa preferisse salvare l'amico (vittima sicura del complotto) anziché se stessa. Una motivazione dettata dal sacrificio amoroso, ma del tutto impolitica. Colletta, la cui versione è considerata da Croce ancora la più corretta rispetto alle successive, aveva fatto di Luisa, nel 1833, soltanto « una donna tragicamente sventurata ». Ma già intorno al 1840, l'immagine di Luisa riceve nuove caratteristiche, di tipo più propriamente eroico: « Possa l'eroico nome della Sanfelice fecondare in seno a ogni madre la sacra fiamma di libertà, che, trasfusa nei figli, mai non si estingua! » (Rodinò, 1840). In questa epoca si crede ancora alla gravidanza di Luisa.

In una fase successiva subentrarono versioni romanzesche e più drammatiche della storia, probabilmente in seguito alla sconfitta del 1848: « ... cartelloni patriottici, ... dove le passioni,

la libertà, la tirannia... sono rappresentate con la stessa goffaggine e ingenuità che i delitti terribili... nei cartelloni, che portano sulle spalle i cantastorie » (Croce, 1888). Le osservazioni di Croce ci dicono molto sul clima e sul genere di bisogni che stavano alla base di questa produzione, che Croce doveva avere ancora ben presente.

Più ancora della pittura del Romanticismo storico, che in assenza di un mercato libero dell'arte era molto più dipendente dalla committenza delle corti, questo tipo di produzione letteraria dava spazio alla formulazione di modelli culturali ideologici a sostegno dell'emancipazione politica della borghesia italiana. Figure come la Pimentel Fonseca e la Sanfelice consentivano di esprimere le idee di liberazione patriottiche sotto una forma – quella della agiografia storica – inattaccabile dalla censura.

A Torino viene pubblicato nel 1850, appena poco dopo la repressione dei movimenti rivoluzionari del '48 e del '49, un dramma a puntate: « Napoli nel 1798 e '99. Dramma storico ». E Davide Levi pubblica nel 1852 il suo dramma storico « Emma Liona o i Martiri di Napoli ». Al centro di questi drammi stanno le donne: le eroiche repubblicane Pimentel e Sanfelice e i loro cattivi contrastari Emma Hamilton e Maria Carolina di Borbone che diventano i simboli dei fronti politici contrapposti.

Inizia qui ciò che ha determinato la polemica crociana: la creazione di falsi storici o, meglio, di quel miscuglio di storia e invenzione che doveva rafforzarne la funzione emblematica e l'effetto politicamente dirompente. La questione della correttezza storica – « verità » sarebbe qui, credo, una categoria sbagliata – che tormenterà Croce trent'anni dopo, in questo momento evidentemente non si pone.

Chi sapeva bene distinguere tra storia e invenzione, schierandosi tuttavia decisamente a favore della seconda, era Alexandre Dumas, il quale tra il 1863 e il 1865 pubblica nello « Indipendente » di Napoli il romanzo a puntate *La Sanfelice*. Della dama di dubbia fama – di cui le figlie si vergognano (Dumas cita la loro reazione alle sue domande: « Ne me parlez pas de cette femme, j'en ai honte! ») – « ... je devais faire..., non seulement une martyre, mais encore une sainte » (Croce, 1888).

L'eroina diventa santa e martire; le grandezze terrene della resistenza e dell'amor patrio vengono scambiate contro grandezze religiose, sacralizzate, comunque associate con il sacrificio e l'umiltà. La borghesia deve ora abituarsi ad una nuova immagine di sé come ceto dominante. Le manifestazioni di opposizione politica sono diventate superflue e deve invece cominciare la riflessione sui propri valori atti a stabilizzare il dominio. La borghesia è il nuovo sostegno dello statu quo. Ciò sembra implicare per le donne il fatto che la loro relativa partecipazione al movimento rivoluzionario si trasformi in un rinnovato confinamento nell'ambito della famiglia che diventa ora baricentro di un sistema di valori borghesi « post-emancipatorio ».

Quali sono le conseguenze di questa mutata recezione della Luisa Sanfelice dopo la data storicamente fatidica del 1860?

« Grâce au merveilleux roman d'Alexandre Dumas cette jeune femme, simple comparse dans le vrai drame, est devenue l'héroïne de la révolution napolitaine. Martyrs et persecuteurs disparaissent; toute notre pitié se reporte sur elle; toute notre haine sur son bourreau » (Gagnière cit. in Croce, 1888). Questo giudizio risale al 1886, due anni prima del *demontage* di Croce. Centrale diviene dunque la « pitié », la reazione sentimentale all'accaduto. Vanno quindi in secondo piano i fattori storici e politici: « Martyrs et persecuteurs disparaissent ». Rimane il « Bourreau », il boia, che adesso evoca un orrore analogo all'autore di stragi raccontato dai « cantastorie ».

Riassumiamo schematicamente gli elementi determinanti di questo sviluppo:

Nella fase che arriva più o meno al 1840, il rapporto aperto di Luisa con gli uomini viene considerato un allentamento dei freni familiari e gli amici vengono ritenuti amanti. Colletta tenta tuttavia di alleggerire il suo fardello morale: essa sarebbe « ... vergognosa dell'offesa pudicizia (che pure il corrotto secolo perdona) » (Colletta, 1953).

Luisa rimane tuttavia colpevole, come risulta soprattutto dal paragone di Colletta con Eleonora Pimentel Fonseca: « ... donna rispettabile la Pimentel, e donna misera la Sanfelice... ». La Sanfelice è per il Colletta « ... rea di amore o per amore ». La sua gravidanza, un fatto indiscutibile per Colletta, la rende sì ancor più compassionevole, ma non al punto di cancellare il dato di fatto della sua immoralità. La sua « colpa » viene tuttavia nobilitata come esempio di amore giunto fino al sacrificio di sé.

Luisa viene trasformata in eroina tra il 1840 e il 1860 con l'aiuto di ingredienti che condiscono di fantasia la sua storia. Un esempio eclatante è il dramma di Levi: la « pre-vita » di Luisa non viene neppur ricordata, essa appare come repubblicana impegnata e amica intima della Pimentel, assieme alla quale oppone fino all'ultimo resistenza nella Fortezza di Sant'Elmo, è sposata con Ettore Caraffa, membro del governo provvisorio e dimostra il suo eroismo cercando di salvare, in abiti maschili come Fidelio, il marito dalla tirannia.

Per la recezione di Luisa come martire è emblematico, dopo quello di Dumas, anche il romanzo a puntate di Mastriani apparso nel 1870. Qui la sua fede rimane repubblicana e resta anche l'amicizia con la Pimentel. Nel romanzo vengono descritti toccanti quadretti idilliaci di questa amicizia tra contrastanti bellezze. Il destino le trova rassegnate. Luisa è bella, colta, ha « gentilezza », « grazia » e « modestia », un viso pallido che si arrossa facilmente e queste espressioni appaiono sul suo viso già prima della tragica fine, quasi presaga della imminente tragedia, nella « ... malinconia e nobile rassegnazione al fato che l'aspettava » (Mastriani, 1870). La colta poetessa Pimentel è soprattutto classicamente bella, virtuosa e casta – cosa che Mastriani, con tutta la migliore volontà, non poteva sostenere di Luisa – senza guastare la sua storia. Un motivo che compare ripetutamente è la lascivia dei persecutori borbonici, che vogliono costringere Luisa ed Eleonora all'amore o vederle nude. Le due dame si difendono tuttavia letteralmente con il coltello,

fino a rivolgerlo contro loro stesse. Questo è il loro unico atto « combattivo ».

La lettura della scena dell'esecuzione, dipinta con tinte cruenti, rivela lo stesso fenomeno già osservato nel dramma di Dumas: tutti gli altri partecipanti all'evento – quindi la dimensione storico-politica – scompaiono dietro il confronto nudamente polare tra vittima e carnefice, fra compassione e odio.

In questa fase postrisorgimentale subentra quindi una destoricizzazione che contrasta con la precedente ricezione risorgimentale che aveva trasformato la storia per accrescere il consenso attorno al movimento nazional-repubblicano e per eccitare la passione politica soprattutto dei ceti medi. Luisa era qui divenuta una figura-simbolo di combattente, simile nel suo carattere allegorico alla *Liberté* di Delacroix e nella caratterizzazione militante ad Anita Garibaldi, il cui monumento al Gianicolo contiene del resto una citazione quasi letterale della *Liberté*.

Qual è dunque la motivazione del *démontage* operato da Croce nei confronti di Luisa? Sono ormai trascorsi 28 anni dalla fondazione del Regno d'Italia, e Luisa è ancora un mito: in tutti gli uffici statali è appeso, accanto al ritratto del re, il « Calendario dei martiri della libertà italiana », tra i quali è raffigurata anche la Sanfelice. Per Croce i tempi della retorica politica sono tuttavia ormai tramontati. Le « cognizioni storiche » dei cittadini devono essere corrette dalla ricerca storica esatta (Croce, 1888). Un anno prima del saggio su Luisa Sanfelice, egli aveva tracciato un ritratto estremamente positivo e rispettoso di Eleonora Pimentel (Croce, 1887), la cui immagine non gli sembrava evidentemente bisognevole di alcuna correzione. Eleonora aveva invero goduto di grande fama all'epoca delle eroine, ma allorché le eroine si trasformarono in vittime, doveva necessariamente rimanere in ombra rispetto a Luisa, in quanto non aveva né dovuto subire una così terribile prigionia, né poteva ispirare altrettanta compassione quanto una donna condannata quando stava per diventare madre. Il suo settecentesco e pre-emanzipazionistico tipo di donna colta « ... poco si addice all'estetizzazione... », questo tipo « ... non occupa particolarmente le fantasie [maschili]... La donna colta divenne un tipo culturale, ma non una figura di rappresentazione del femminile... » (Bovenschen, 1979).

Il saggio di Croce su Luisa comincia subito con una correzione dell'immagine: « Luisa Sanfelice non era celebre in Napoli, nel 1799, né per ingegno, né per coltura, né per amore di libertà. Tutte queste doti sono invenzioni degli scrittori posteriori... se una celebrità avvolgeva Luisa Sanfelice, non era la celebrità delle sue virtù: era una notorietà *un po' diversa* » (Croce, 1888). Anche il suo « gesto » storicamente più celebre, la consegna del biglietto all'amico, viene ugualmente smontato: « La Sanfelice il bigliettino lo tenne per sé. Non che darlo all'amante, fu questi che glielo *trovò in petto* (sic) » (sic di Croce). Nella stessa direzione si muove una formulazione di Croce che mette bene in luce i limiti della sua neutralità di giudizio storico: « L'amore è stato sempre un famoso svelatore di congiure; e Luisa Sanfelice, donna e amante... compì in essa [la congiura] la missione storica perturbatrice assegnata alle donne ».

Il più importante elemento del mito di Luisa, la gravidanza, viene parimenti confutato da Croce in via definitiva, grazie ad un documento da lui stesso scoperto. Il giudizio di Croce su Luisa – presentato come rettifica storiografica – è in primo luogo un giudizio morale, e un giudizio negativo, dedotto dalla sua fedifraga condotta di vita. Croce è del parere che essa abbia avuto non uno, ma molti amanti (un « fatto » non dimostrabile); cosa che viene considerata una dimostrazione non di grande amore (scusabile) ma di frivolezza. Tuttavia: « ... La colpa della Sanfelice sarebbe stata tutta morale e da non potersi punire dalla legge ». Il risultato dell'operazione di Croce è semplicemente il rovesciamento dell'immagine di Luisa tramandata dal Colletta. Rimane tuttavia una immagine, e un'immagine che non è riuscita a tutt'oggi ad affermarsi – cosa cui ha notevolmente contribuito la « Luisa Sanfelice in carcere » di Gioacchino Toma. Ma anche Croce, come i suoi predecessori, personalizza la storia, contrapponendo alla figura mitica una figura antimitica. « Di un'eroina non ci era in lei veramente la stoffa; ma il destino ne fece una vittima delle più compassionevoli, una martire delle più straziate: travolta, invano repugnante, in sanguinose vicende politiche, la sua vita, vissuta nell'amore, fu soffocata nel sangue ». Perché Luisa è per Croce, e non solo per lui, « ... una vittima delle più compassionevoli... »? Ancor più compassionevole della Pimentel, la quale salì sul patibolo « ... cristianamente e coraggiosamente... » (Croce, 1912): circostanza, questa, che forse ci conduce direttamente alla spiegazione. La Pimentel è partecipe, un soggetto attivo e sa per che cosa muore – Luisa no. « Repugnante », dice Croce, è travolta dalla storia, come pura vittima. E proprio il suo ruolo di vittima è probabilmente all'origine della peculiare predilezione riservatela nella elaborazione ideologica del Risorgimento.

Su questo sfondo va collocata la « Luisa Sanfelice in carcere » di Gioacchino Toma.

Diamo un breve sguardo alla vita e alle esperienze di Gioacchino Toma.

Toma, nato nel 1836 in provincia di Lecce, visse ed operò a Napoli (per i fatti che seguono, ved. De Rinaldis e Toma). Autodidatta, imparò la pittura attraverso l'artigianato come decoratore di trasparenti. Nel 1856-7 combatté assieme alle truppe di Garibaldi conoscendo anche la prigione borbonica. Intorno al 1860 trattò prevalentemente temi storici e garibaldini. Nel 1862 iniziò una grande composizione storica: « Le signore del '99 che, per sfuggire la plebaglia si ritirano armate su Sant'Elmo », un tema della Repubblica di Napoli. Più che politico il movente prevalente per questa scelta era dato dall'occasione di ricostruire in modo psicologicamente verista i molti personaggi di questa tormentata scena. L'impresa però fallì perché egli non riuscì ad estrapolare, dalle popolane che aveva a disposizione come modelle, quella nobile espressione spirituale che appariva appropriata al tema. Il compito superava dunque quel grado di astrazione storica dalla esperienza veristica cui il Toma era capace di giungere. Dopo questa crisi artistica Toma smette per dodici anni di trattare temi storici e sceglie una vita ritirata e domestica, dalla quale sembra prendere spunto per dei temi so-

prattutto di vita familiare che stanno al centro della sua opera. Protagoniste di questo mondo silenzioso sono le donne.

Il primo quadro storico che affronta dopo questo periodo è appunto la « Luisa ». Perché questa scelta? Per il patriota repubblicano Toma il motivo poteva essere politico. Nel 1874 però non esiste più la necessità di un pretesto storico per esprimere una tale convinzione politica.

Lo stesso Toma già nel 1860 la espresse liberamente con soggetti contemporanei. Adesso al centro del soggetto storico troviamo una donna e a differenza dei temi garibaldini di dodici anni prima manca del tutto quel tono narrativo quasi aneddotico.

Poche sono le tradizioni visive ed iconografiche cui possiamo ricorrere per l'interpretazione del nostro quadro, sia perché gran parte degli schemi più consolidati si dissolvono nel tardo ottocento, sia perché non mi è stato possibile rintracciare neppure legami puramente associativi con le rappresentazioni contemporanee di motivi analoghi (donne in prigione, rivoluzionarie, condannate a morte o donne incinte). Poiché in pittura la raffigurazione della donna incinta è riservata fino all'ottocento soprattutto alla Madonna.

Se teniamo presente l'evoluzione compositiva che intercorre fra le due versioni della « Luisa », viene fuori una circostanza particolare: i cambiamenti apportati dal Toma alla seconda versione evocano chiaramente la tradizionale rappresentazione delle Annunciazioni: Maria a destra, la luce (lo spirito santo) che entra dall'alto a sinistra. C'è anche un altro tema che interessa Toma in questi anni e che è ugualmente legato alla tradizione Mariana, vale a dire la « maternità dolorosa » (Biancale, 1933).

Nella scelta tematica di Gioacchino Toma due sono gli aspetti che appaiono centrali: l'interesse storico politico e l'influsso della sua personale esperienza domestica durante la composizione del quadro.

L'intreccio fra questi due elementi ci aiuterà a precisare meglio l'impianto formale del quadro. E in questa indagine ci è utile il confronto con tre opere contemporanee che hanno elementi tematici comuni: una prigione dipinta dallo stesso Toma, una condannata a morte di Giuseppe Boschetto ed una donna in un interno di Adriano Cecioni. Si tratta di quadri dipinti tra il 1863 e il 1878 da pittori coetanei ed operanti a Napoli nel periodo in questione (Maltese, 1960; Argan, 1970; Biancale, 1933; Causa, 1955; Comanducci, 1934).

In « Roma o morte » (1863) Toma esprime la propria esperienza e posizione politica: nel quadro è rappresentata una scena della prigionia di un gruppo di garibaldini. Il soldato al centro, volgendo le spalle all'osservatore, sta scrivendo sulla parete « Roma o morte - Viva Garibaldi ». Questa scena mostra, in contrasto con la « Luisa », un forte carattere di genere nell'attitudine narrativa. Il tempo di questi soldati non è immobile, essi esprimono la loro condizione di carcerati in maniera visibilmente attiva e non nella cristallizzazione dell'isolamento interno. I volontari sono partecipi di un evento politico e portatori di una convinzione che esprimono, anche se prigionieri,

con grande energia; quella energia che è completamente assente nella « Luisa ».

Al tipo del quadro storico di genere, caro al gusto del pubblico anche dopo il 1860, appartiene anche la « Eleonora Pimentel Fonseca condotta al patibolo » (1868) di Giuseppe Boschetto (Comanducci, 1934; Causa, 1955; Biancale, 1961).

Nell'« Eleonora » del Boschetto colpiscono in primo luogo due principi figurativi: la narrazione e la messa in scena. Boschetto coglie un momento della sua andata al patibolo che si presta in modo particolare alla resa dei due effetti voluti dal pittore: l'« immediatezza » della « scena di vita popolare » e quello spettacolare delle attuali foto a sensazione. L'immediatezza non contrasta con una accurata messa in scena dell'acme drammatico. Eleonora Pimentel, circondata di militari e lazzaroni, con la « plebaglia » che la fissa accigliata dai lati, si muove per scuri vicoli. Ma proprio nell'attimo del « clic » un raggio di sole cade sulla macchia oscura che circonda Eleonora esaltandola nella pienezza di una luce che le soffonde intorno, come l'aureola di una santa, i cappucci della « Confraternita dei Bianchi » che seguono la condannata. Nonostante l'andamento narrativo del quadro, l'« Eleonora » di Boschetto ha un tratto comune con la « Luisa » di Toma: l'impressione di separatezza delle protagoniste e l'immobilità del tempo in cui sono come immerse le due figure femminili. Il corteo attorno a Eleonora si muove, ma la donna è circondata da un alone di spazio vuoto che sembra scioglierla dalla trama narrativa collocandola sul piano di una immobile solitudine. In mezzo al tumulto, Eleonora appare dunque vivere, come Luisa, in uno spazio internamente ed eternamente autarchico, nel quale la narrazione si arresta. La sua figura viene innalzata e sacralizzata dalla messa in scena, la posa è paragonabile a quella di una martire (l'« aureola », la croce in mano): Eleonora sembra andare al patibolo per fede e non per convinzione politica. Ed è come se Boschetto volesse esprimere la profonda diffidenza della borghesia repubblicana nei confronti degli strati popolari, attraverso questa separazione della figura di Eleonora dal *Lumpenproletariat* che la accompagna con torvo cipiglio.

L'« Eleonora » di Boschetto e la « Luisa » di Toma hanno dunque in comune l'immobilità del tempo in cui sono immerse. Ma l'effetto è diverso. Boschetto contrappone all'immobilità intorno alla ferma figura di Eleonora il tumulto del popolino – un contrasto che appare atto a enfatizzare –, secondo le leggi della retorica, il carattere simbolico della sua figura.

L'« Eleonora » è espressione della transizione dallo storicismo della pittura « politica » prerisorgimentale al genere naturalistico destinato a dominare sempre più il gusto del pubblico nell'Italia postunitaria.

Anche l'oscillare tra esperienza quotidiana e storia, che caratterizza la « Luisa », testimonia la stessa crisi. Come si colloca la « Luisa » rispetto ai due poli storicismo/realismo? Si è già detto che Toma riduce gli elementi di ricostruzione storica dell'ambiente e dell'abbigliamento ad un minimo che non obbliga a riconoscere in Luisa un personaggio storico. Luisa poteva essere una sua contemporanea. Parimenti ridotto è l'elemento del tempo narrativo, del tempo cioè che narra l'evento

storico. In entrambi i punti, che sono caratteristiche centrali dello storicismo, Toma si distacca sostanzialmente da questa corrente.

Nella « Luisa » si incontrano due elementi temporali. Il vuoto e la staticità dello spazio e della composizione, la luce omogenea, l'immobilità di Luisa, gli occhi che in verità guardano, ma potrebbero anche apparire chiusi, tutto ciò produce quella cristallizzazione del momento quale si ritrova in un realismo rigorosamente concepito e che blocca le « ... tradizionali implicazioni di eroismo o di convenzionale risposta emotiva... » (Nochlin, 1978). Questo momento acquista tuttavia peso emozionale, significato e articolazione interna, in un'unica minuscola particella di movimento: le mani di Luisa che cuciono le fasce del bimbo che lei non vedrà. A questo lembo di tempo è appesa la narrazione così come il suo significato per l'osservatore.

Il significato centrale sta, per il pittore come per l'osservatore, nel bambino, vale a dire nella gravidanza e nella futura maternità negata. E qui il quadro ridiventa storico per il fatto che offre all'osservatore un modello di identificazione e di coinvolgimento emotivo, anche se, ovviamente, si tratta di un modello assai diverso da quelli dei drammi patriottici prerisorgimentali. Il modello è divenuto apolitico e domestico. Toma si distacca anche in un altro punto dalla tradizione dello storicismo: verosimilmente memore del fallimento delle « Signore del '99 che, per sfuggire la plebaglia si ritirano armate su Sant'Elmo », dopo essersi limitato per oltre un decennio a temi domestici, egli trae ora l'ispirazione pittorica da esperienze a lui vicine che non necessitano di ricostruzione storica. Di tutti i possibili momenti del destino di Luisa, egli sceglie quello ricostruibile nel quadro della sua esperienza domestica: Luisa è sua moglie (M. Biancale, 1933), che siede in uno spazio che ha le dimensioni di una modesta stanza d'alloggio, con l'aggiunta di alcune suppellettili carcerarie che Toma aveva visto coi propri occhi nelle prigioni borboniche.

Toma trasportava così Luisa su di un piano che evocava mondi di esperienze quotidiane per lui come per qualsiasi altro osservatore. La figura storica divenne una donna che appariva nota e familiare agli osservatori dell'epoca. Questo genere di operazione avrebbe potuto, da un lato, rinnovare lo storicismo, ma significò, dall'altro, la sua fine. L'identità storica della Luisa passa, nella recezione del quadro fino ai nostri giorni, decisamente in secondo piano (Calò, 1922; Ortolani, 1934; Biancale, 1933; cat. Mostra di Gioacchino Toma).

Contro l'immagine di Luisa come tragica futura madre non riuscì a spuntarla neppure il tentativo crociano di « rischiaramento ».

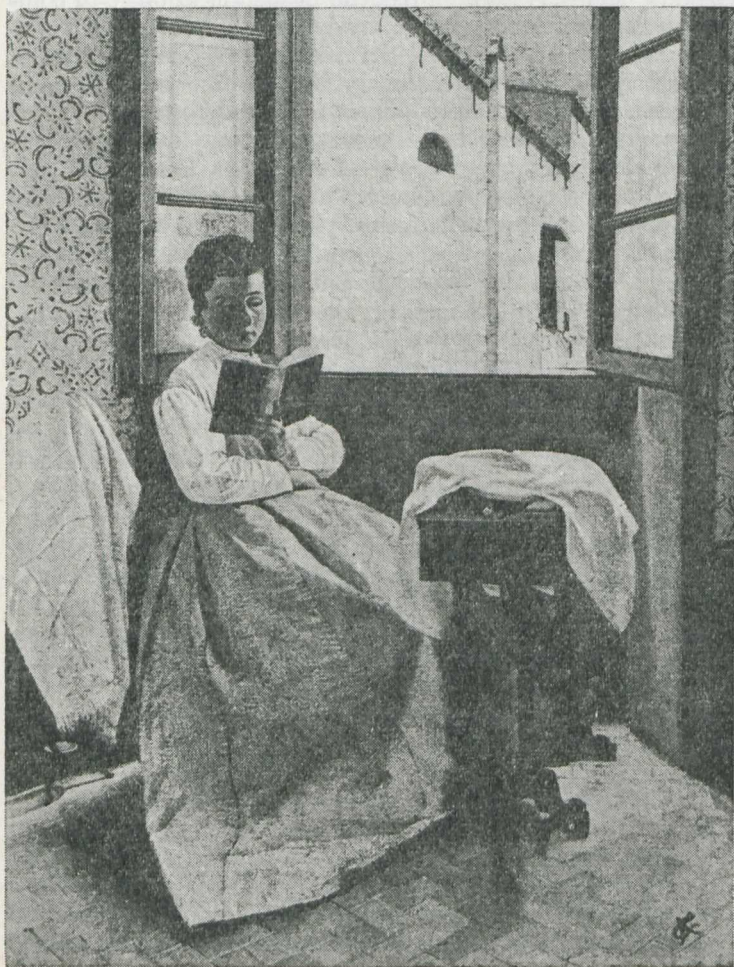
Il polo opposto, quello realistico, del nostro confronto è offerto da « La zia Erminia » (c.a 1867) di Adriano Cecioni, che ha in comune con la « Luisa » la rappresentazione di un interno. Quali possono essere gli elementi comuni ad un interno borghese e ad una cella, entrambi abitati da una donna?

La « Zia Erminia » rappresenta una delle posizioni più radicali del realismo italiano: per Cecioni era fissabile sulla tela soltanto ciò che vedeva in un determinato momento, e ciò era

in primo luogo la famiglia. Egli difendeva la « dignità... dell'umile e del modesto » e la « santità » della « vita domestica »: temi questi che furono valorizzati proprio dalla polemica anti-accademica dei realisti.

A differenza che nella « Eleonora » di Boschetto manca qui la narrazione; il quadro evita di accentuare un qualsivoglia significato, a parte forse una implicita presa di posizione contro la pittura di genere storico, che si esprime nella apparente insignificanza di ciò che viene rappresentato e nei mezzi stilistici volutamente dimessi.

La « Zia Erminia » siede a lato di una finestra aperta, che tuttavia offre una visuale che non crea un contrasto interno/esterno, in quanto subito richiusa dalla fuga della parete assoluta di un caseggiato, le cui finestre hanno tutte le persiane significativamente serrate. La finestra non rappresenta una vera apertura, poiché l'ambiente appare riparato. Davanti alla donna sta un tavolino da cucito sul quale è appoggiato il suo lavoro. La zia tuttavia non lavora, bensì legge con una concentrazione che as-



Adriano Cecioni, *La zia Erminia*, 1867, Arezzo

somiglia a quella di Luisa. I dettagli di un arredamento medio-borghese sono minuziosamente curati.

Per tradizione degli *interieurs* « si intende un tipo assai diffuso di quadro, ...: una stanza con una o più persone, perlopiù *donne* (corsivo mio, N.d.A.), colte in quieta attività su cui la luce fluisce dalla vicina fonte della finestra » (Schmoll, 1970).

Fra le possibili tradizioni iconografiche fin qui contemplate, questa sembra quella che più si attaglia alla « Luisa », a tal punto che l'osservatore rimane stupito di fronte alle stratificazioni di senso, a prima vista disparate, che sono qui riunite: la quieta attività della donna in un interno dai ben definiti contorni, che solo ad un più attento esame e in virtù del titolo rivela la sua vera identità di cella carceraria e la tragicità dell'evento rappresentato. Il senso del significato politico-rivoluzionario di questa storia è nascosto sotto la combinazione di placidità e « destino ».

L'interno, che appare come si è visto uno spazio specificamente femminile, diventa nella pittura borghese del XIX secolo un asse portante della tradizione dell'idillio. « L'idillio... è... soprattutto il totale abbandono alla sua (della donna, N.d.A.) attività, che comunica l'impressione di una *immobilità spazio-temporale* » (Bernhardt, 1977). Ciò vale sia per la « Luisa » di Toma che per la « Zia Erminia » e i loro rispettivi spazi.

L'idillio realistico-borghese del XIX secolo non è più un controprogetto di tendenza utopica o utopico-nostalgica, come gli idilli idealistici del Rinascimento fino al Pastorale del rococò. L'idillio ottocentesco vive nel presente e rappresenta un mondo reale anche se parziale. Si potrebbe anzi dire che, più piccola è la sezione, cioè la parte rappresentata, tanto più è idillica, poiché il controprogetto dell'idillio borghese consiste proprio in questa delimitazione. Uno spazio rigorosamente circoscritto delimita, nel senso stretto e lato del termine, movimento ed estensione spazio-temporale ad un minimo. Questo idillio è uno stato autonomo che non rimanda a niente di esterno a sé.

Il tema ideale di questo idillio è la vita familiare domestica come controprogetto, rispetto all'« esistenza in più ampi rapporti », del « ristretto, ma amabile cerchio di innocenti costumi e di semplici virtù » (Humboldt, cit. in Bernhardt, 1977), che può contrapporsi alla minaccia, alla turbolenza e alle frenetiche passioni del mondo esterno. Per il modo di rappresentazione ciò significa sospensione di moto e tempo, quindi caduta dell'elemento narrativo, una situazione spaziale ben circoscritta e una accentuazione dell'« armonia » compositiva.

Una delle « essenziali peculiarità » tematiche (Bernhardt, 1977) della rappresentazione idillica consiste nell'autonomia del prodotto, poiché « ... l'autonomamente pensato, prodotto e consumato... » è secondo Hegel una componente costitutiva dell'idillio, in quanto esso rimanda ad una « ... autarchia e ad uno stato d'animo non ancora esternato: l'unità di impulso e espressione è ancora presente. Per questa via viene realizzato uno stato di felicità ».

Questa definizione appare singolarmente calzante, a dispetto del momento tragico, per la « Luisa », forse ancor più che non per il quadretto, in sé idilliaco, della « Zia Erminia » nel quale manca l'elemento del far da sé: nella concentrata attività di

Luisa sembra consistere la forma di uno stato di assorta felicità che fa pensare ad un'isola in mezzo all'ambiente e agli eventi circostanti.

L'assenza di affanno di questa attività, un'ulteriore caratteristica dell'idillio è « ... espressione di assenza di ambizione e di corruzione morale... » mentre l'ingenuità è « ... segno di ciò che è incorrotto ». In questa lista delle specificità dell'idillio diviene fin troppo chiaro perché l'*interieur* come idillio borghese è un luogo della presentazione del femminile: esso appare come il perfetto coordinamento di proprietà di cui l'uomo si sente derubato nella dimensione pubblica e che egli delega alla donna e alla moglie come centro di un controprogetto del privato.

Un'altra caratteristica essenziale dell'idillio è « ... la circoscrizione del *locus amoenus* come espressione di sicurezza, intimità e dell'essere-dentro-le-mura-domestiche... » (Bernhardt, 1977). Anche questo elemento è paradossalmente più accentuato nella « Luisa » che nella – di per sé perfettamente contenta – « Zia Erminia ». In questo modo perfino una cella, abitata da una donna, diventa il *locus amoenus* dell'idillio borghese. Tramite la donna (Luisa), o meglio, tramite ciò che Toma ad essa collega, la cella diventa attraverso un processo inconsapevole il rifugio dei sogni maschili. Questa è la causa dell'abisso che intercorre tra il carcere di « Roma o morte » e il carcere di Luisa.

Una ulteriore peculiarità della rappresentazione idilliaca è il riferimento alla ciclicità come legame con la natura. Un aspetto questo che appartiene saldamente al repertorio delle immagini del femminile, soprattutto per ciò che concerne il corpo femminile e la sua funzione riproduttiva. I tempi biologici del corpo femminile che hanno a che fare con la riproduzione sono ciclici, e come tali sembrano più immediatamente rimandare al più generale ritmo della natura.

Così la gravidanza di Luisa diventa una ulteriore componente costitutiva dell'idillio. La sua attività, la cucitura delle fasce, appartiene allo stesso contesto e accentua la determinatezza naturale e la pienezza tutta privata dell'esistenza femminile. Il *locus amoenus* si fonde con essa e la cella perde la sua minacciosità. Si ha l'impressione che la cella e l'immersione nella « quieta attività » offrano protezione da un mondo politico pubblico, in cui la donna è capitata « repugnante ». Ed i posteri, per i quali la famiglia è diventata nucleo, cellula sociale, morale e politica nonché rifugio, fanno di tutto per separare Luisa e la sua immagine da ogni implicazione politica, per costringerla nell'opposto progetto del « riflusso », nel privato.

Nella sua immagine di Luisa, Toma « rappresenta » la trasformazione ideologica dal XVIII al tardo XIX secolo. Egli la mostra purificata dalla gravidanza e in faccia alla morte (Landini, 1979), decantata di tutte le altre qualità che non siano gli « innocenti costumi e semplici virtù » di una casta sposa medio-borghese.

L'idillio del realismo, a differenza di quello idealistico che rappresenta il momento di felice armonia nella storia dell'umanità, restituisce l'attimo realizzato, totalmente armonico di vita individuale.

Questo momento si cristallizza, negli interni ottocenteschi,

nella universalità microcosmica della vita familiare. « L'obiettivo di ogni rappresentazione idillica è far percepire i modi di essere antropologico-normali di ciò che è di per sé naturale » (Bernhardt, 1977). Questo « di per sé naturale », che Bernhardt lega con il « normale » rendendo così evidente la dimensione storica di questo « di per sé » naturale, risiede, agli occhi del pittore italiano della seconda metà dell'Ottocento, nella donna e nel suo « naturale » ambito, la famiglia.

Tanto la zia Erminia quanto la Luisa rappresentano come effetto idillico nel loro spazio internamente ed esternamente riparo, l'« antropologico-normale » di una donna borghese, antropologico-normale nella sua dimensione storica, « di per sé naturale » nell'immaginazione del femminile che ci è qui presentata. L'idillio realistico non rappresenta più in verità qualcosa che non è ma dovrebbe essere, dunque un'utopia, ma è comunque, nella rappresentazione di una sezione scelta del mondo reale, proiezione di un bisogno, del bisogno del « di per sé naturale », canalizzata nell'immaginazione del modo di essere femminile. La donna, la vista di lei, immersa nella sua ovvia e dunque « naturale » attività in uno spazio intimo, che diventa intimo per l'uomo, per la sua presenza, è il *locus amoenus* dell'uomo e del *pater familias*.

Ciò implica, anzi impone che la donna e il mondo in cui è relegata, rimangano separati dal mondo dell'uomo.

Questo non significa che dietro l'idillio sparisca del tutto la dimensione storica. Il quadro appare artisticamente risolto e ancor oggi valido proprio perché storicismo e realismo coincidono in quella determinata congiuntura sociale e ideologica in virtù di un parallelismo di significati bene espresso dalla prigione, dalla cella. È questo l'elemento che dà al quadro quello spessore umano che, insieme alla gravidanza, più tocca l'osservatore.

Tutto ciò ha delle sintomatiche assonanze con il significato dell'idillio borghese. La cella diventa luogo dell'idillio per lo osservatore esterno; mentre *la* osservatrice (per es. l'autrice del presente saggio) si sente turbata, perché questa assonanza ha quella *dissonanza* che evoca propri mondi di esperienza: il luogo dell'idillio borghese, cioè il salotto famigliare, e la cella hanno troppe cose in comune. L'uomo/pittore/osservatore proietta l'armonia dentro uno spazio ristretto in cui la donna « può », deve vivere. Solo in virtù di questa consonanza di significati un'immagine carceraria poteva divenire l'immagine del *riposare-in-se stessi*. Esiste l'immagine di un uomo carcerato che non esprime in qualche modo anche la ribellione?

Anonimo, *Napoli nel 1798 e 1799. La corte e la repubblica. Dramma storico*, « Museo scientifico, letterario, artistico », a. XII, Torino, 1850.

G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia - l'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972.

F. Bellonzi, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano, Fabbri, 1967.

K. Bernhardt, *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850*, Wien, Böhlau, 1977.

M. Biancale, *Gioacchino Toma*, Roma, 1933.

M. Biancale, *Ottocento-Novecento*, vol. I, Roma, 1961.

- S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979.
- G. Calò, *Gioacchino Toma pittore*, Firenze, 1922.
- G. Candoloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. VI, Milano, Feltrinelli, 1978.
- R. Causa, *Gioacchino Toma*, « Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione », a. XL, genn.-marzo 1955, pp. 39-52.
- P. Colletta, *Storia del Reame di Napoli*, vol. II, Napoli, 1953.
- S. Comanducci, *Pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, 1934.
- B. Croce, *Eleonora de Fonseca Pimentel*, Roma, 1887.
- B. Croce, *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*, narrazione storica, Trani, 1888.
- B. Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, 1912.
- A. De Rinaldis, *Gioacchino Toma*, Milano, 1934.
- Ch. D'Hericault, *La révolution française 1789-1882*, Paris, 1883.
- A. Dumas, *La Sanfelice*, « L'Indipendente », Napoli 1863-65, Nouvelle Edition, Paris, 1884.
- N. Elias, *Familie und Gesellschaftsstruktur*, Frankfurt/Main, Fischer, 1974.
- N. Elias, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- F. Hervé, *Die Frauen der Commune*, in *Frauen Bilder Lesebuch*, Berlino, Elefantpress-Verlag, 1980.
- E. Hobsbawn, *Uomo e donna nella iconografia socialista*, « Studi Storici », 4, ott.-dic. 1979.
- Cat. *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, Milano, 1979.
- Cat. *Romanticismo storico*, Firenze, 1974.
- Cat. *Mostra di Gioacchino Toma*, Lecce, 1954.
- Lessico politico delle donne*, voll. 4-5, Milano, Gulliver, 1979.
- D. Levi, *Emma Liona o i martiri di Napoli*, Torino, 1852.
- C. Maltese, *Storia dell'arte italiana (1785-1943)*, Torino, Einaudi, 1960.
- C. Maltese, *La pittura italiana dell'Ottocento e il Risorgimento*, in *Arte antica e moderna*, 1962, pp. 280-285.
- C. Maltese, *Vicende e problemi del realismo in Italia*, « La Biennale di Venezia, Rivista dell'Ente autonomo 'La biennale di Venezia' », 46-47, dic. 1962, pp. 11 e sgg.
- C. Maltese, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, Fabbri, 1968.
- F. Mastriani, *La Sanfelice*, Napoli, 1870.
- L. Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, Pelican, 1978.
- S. Ortolani, *Gioacchino Toma*, Roma, 1934.
- A. M. Pachinger, *Die Mutterschaft in der Malerei und Grafik*, München und Leipzig, 1906.
- F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Torino, Einaudi, 1975.
- C. Rentmeister, *Berufsverbot für die Musen*, in *Frauen und Wissenschaft*, Berlin, Courage Verlag, 1976.
- J. A. Schmol gen. Eisenwerth, *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, in *Beiträge zur Motivekunde des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, München, Prestel-Verlag, 1970.
- L. Steinbrügge, *Die vergessenen Amazonen*, in *Frauen Bilder Lesebuch*, Berlin, Elefantpress, 1980.
- G. Toma, *Ricordi di un orfano*, Napoli, 1898.