

il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

2

Rivista trimestrale illustrata anno I numero



Qui si fa l'Italia?



il PALINDROMO Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista trimestrale illustrata, anno I, n. 2, giugno 2011

Registrata presso il Tribunale di Roma n. 10/2011 del 20 gennaio 2011

© 2011 - Tutti i diritti riservati

Sito internet: <http://www.ilpalindromo.it>

info@ilpalindromo.it

redazione@ilpalindromo.it

Ideata da Francesco Armato e Nicola Leo

Direttore responsabile: Giovanni Tarantino

Redazione: Francesco Armato, Carlo De Marco, Nicola Leo, Giovanni Tarantino

Editing e grafica a cura di Nicola Leo e Francesco Armato

Logo e Heading a cura di Alessio Urso

Illustratori: Simone Geraci, Claudia Marsili, Monica Rubino, Vincenzo Todaro, Angela Viola e il vignettista Giuseppe Enrico "Pico" Di Trapani

Collaboratori di questo numero: Annalisa Cangemi, Andrea Settis Frugoni

Si ringraziano Marina Cattaruzza e Lucy Riall per le interviste e la British School at Rome per l'ospitalità

Tutti i saggi pubblicati nella sezione *Eco vana voce* vengono valutati dalla direzione e da almeno due referee anonimi (*peer-reviewed*)

In copertina: Claudia Marsili, *Incastro malriuscito*, tecnica mista, 2011



il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

I / 2, 2011

Qui si fa l'Italia?

Indice

Editoriale	7
I verbi brevi	
<i>I cigolii logici</i> ovvero contro una storia scritta a matita	13
<i>Ora per poi io preparo</i> ovvero per una storia scritta a penna	17
<i>Ai lati d'Italia</i> ovvero il paradosso di un'Italia “fuori dai confini”	21
<i>Eterni in rete</i> ovvero ieri, oggi, domani	27
<i>Radar (l'individua individui)</i> ovvero Oltre l'Unità: l'idea di Risorgimento nel pensiero di Lucy Riall	33
<i>Radar (speciale Ai lati d'Italia)</i> ovvero gli errori dell'Italia post-risorgimentale secondo Marina Cattaruzza	45

<i>In otto bottoni</i>	49
<i>E la mafia sai fa male</i>	51
Eco vana voce	
Nicola Leo	
<i>Il cinema in camicia rossa. Una panoramica sull'icona Garibaldi nel cinema italiano</i>	61
Vincenzo Todaro	
<i>No man's land</i>	115
Tavola delle illustrazioni	122

Nicola Leo

Il cinema in camicia rossa Una panoramica sull'icona Garibaldi nel cinema italiano

1. Introduzione. L'icona oltre la storia

È difficile trovare un personaggio che più di Garibaldi sia riuscito a penetrare a fondo nella coscienza e nella cultura popolare italiana, al punto da diventarne il simbolo e come tale essere riconosciuto dentro e fuori i confini nazionali. L'eroe dei due mondi ha infatti segnato profondamente con la sua presenza tutte le forme d'espressione artistica, popolare e non, dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi, con fortuna alterna ma con grande costanza. A suo modo è sempre rimasto attuale ed è stato costantemente al centro del dibattito intellettuale italiano.

La sua figura sembra appartenere alla dimensione mitica più che a quella storica e proprio questa particolarità rappresenta il principale motivo di successo internazionale del personaggio già prima dell'Unità italiana. Un mito originariamente nato nella cultura popolare e nei salotti ottocenteschi ma poi, proprio per il suo successo, strumentalizzato di volta in volta dalla cultura ufficiale dominante.¹ Non a caso proprio l'ideologia fascista e quella comunista, cioè quelle che più di tutte nel corso del Novecento hanno ambito a una dimensione "di massa", sono state quelle che maggiormente hanno tentato di appropriarsi dell'icona Garibaldi.²

Un processo che, come detto, comincia già a metà del XIX secolo. Nota a tal proposito Lucy Riall:

[...] la vita di Garibaldi deve essere considerata da due diverse prospettive narrative [...]: la prima riguarda gli alti e i bassi della sua carriera politica e

1 F. Della Peruta, *Garibaldi fra mito e politica*, in *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 287-307, distingue efficacemente a tal proposito tra la «leggenda garibaldina», contemporanea ai fatti ottocenteschi, e il «mito», nato alla fine dell'Ottocento e volto inizialmente a rafforzare ideologicamente la neonata nazione.

2 P. Laurano, *Garibaldi fu sfruttato*, Orbetello, Effequ, 2010, p. 118.

della sua azione militare, la seconda la rielaborazione della sua carriera nelle forme di uno spettacolo pubblico nel quale veniva rappresentata una serie di imperativi politici e morali (o la creazione di un “mito” di Garibaldi come elemento del culto per la sua personalità). Nel secondo caso la storia della sua vita poteva essere costruita [...].³

A livello popolare Garibaldi divenne realmente simile a un santo protettore e non di rado fu oggetto di venerazioni pseudoreligiose che sovrapponevano la sua figura a quella del Cristo.⁴ Spesso bastava la sua sola presenza per scatenare «improvvisi scene di fervore religioso popolare» ed egli stesso agevolò questa sovrapposizione attraverso un atteggiamento quasi distaccato, il ricorso a un linguaggio di chiara derivazione religiosa e la partecipazione diretta alle celebrazioni,⁵ ponendosi così in diretta opposizione alla Chiesa non solo sul piano espressamente politico ma anche su quello spirituale, facendosi di fatto portavoce di una “nuova e più autentica dimensione cristiana”.⁶

Ma la grande fortuna dell'icona Garibaldi è dovuta soprattutto alla sua capacità di incarnare nella vita reale – o quantomeno di rappresentare idealmente – le virtù tipiche dell'eroe romantico che il nuovo pubblico alfabetizzato ottocentesco aveva conosciuto e apprezzato nelle pagine dei popolari romanzi di autori in voga all'epoca come Walter Scott; Garibaldi e la sua vicenda reale si sovrapposero così alle narrazioni romantiche e l'eroe dei due mondi finì per essere accostato, già in vita, a Ivanohe. «La gente era portata a fantasticare su di lui, a farne la proiezione sovrumana di eventi eroici»,⁷ privandolo della reale dimensione storica: leggendo le cronache delle tappe dell'avventura garibaldina non era difficile dimentica-

3 L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Bari-Roma, Laterza, 2007, pp. XXXI-XXXII. Poco prima l'autrice attribuisce con ragione a Garibaldi le caratteristiche «dell'idealtipo del potere 'carismatico'» secondo la definizione di Max Weber, per cui la fortuna popolare che il generale ebbe in vita deriverebbe dall'attribuzione di qualità eccezionali, se non sovrumane (*ibidem*, p. XXIX).

4 Non è del tutto fuori luogo parlare di un vero e proprio “culto” per Garibaldi, un po' santo e un po' antesignano delle moderne rock star. Gli episodi ricordabili a tal proposito sono moltissimi, basti ricordare le innumerevoli (tutte vere?) reliquie del generale conservate nel mondo – si va dalle camicie rosse alla lettiga e al proiettile dell'Aspromonte, passando per gli oggetti d'uso quotidiano e persino ciocche di capelli – o la celebre stampa torinese degli anni Cinquanta dell'Ottocento che rappresentava Garibaldi in veste di Cristo pantocratore. A Palermo nel 1860 l'immagine di Garibaldi sostitui addirittura quella di S. Rosalia nel tradizionale *festino* che percorre ancora oggi a metà luglio le vie del centro storico cittadino (Riall, *Garibaldi*, cit., p. 283) e negli anni Ottanta si diffuse nel capoluogo siciliano la leggenda che il generale, durante la sua permanenza in città, fosse stato istruito direttamente dalla Santa.

5 *Ibidem*, p. 277.

6 Non a caso da parte cattolica Garibaldi, che mai si dichiarò ateo, era dipinto come un fanatico e un bestemmiatore mentre i garibaldini erano chiamati anche «figli di Satana».

7 D. Mack Smith, *Garibaldi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 151.

re di trovarsi al cospetto di persone ed eventi reali. Erano gli stessi protagonisti della stagione romantica europea i primi ad assecondare questa proiezione, come dimostrano le note cronache dell'assedio di Montevideo di Alexandre Dumas padre in cui la città uruguayana era paragonata a una «nuova Troia». ⁸ D'altronde gli ingredienti c'erano tutti: un eroe solitario e coraggioso, una banda di irregolari al suo servizio, una causa nobile ma irta di difficoltà e un'eroina (Anita) che si sacrifica per l'amore e la causa stessa; il "copione" era inoltre completato dal ritiro dietro le quinte del protagonista una volta completata la missione. ⁹ Anche il *look* era fondamentale in tal senso e si potrebbe dire che nell'immaginario dell'epoca – ma ancora oggi – il poncho di Garibaldi aveva la stessa forza simbolica della calzamaglia di Robin Hood. ¹⁰

Non si deve però cadere nell'errore di sminuire il reale significato politico per l'epoca di una tale celebrità; come nota ancora Lucy Riall:

Garibaldi è una figura intensamente romantica, ribelle, indipendente ed emotiva piuttosto che austera, conformista e autoritaria. In termini politici egli rappresenta un ideale decisamente democratico e aperto alla partecipazione; cerca di proporsi come l'incarnazione delle aspirazioni popolari [...]. ¹¹

Il Garibaldi eroe romantico fu quindi una vera e propria star internazionale; la sua fama – specie dai fatti del '48 in avanti – andò ben oltre i confini nazio-

⁸ A proposito dello stile di vita del generale, Dumas scriveva: «[...] per tutto il tempo in cui sono stati a Montevideo, Garibaldi e la sua famiglia hanno vissuto nella più completa povertà. Egli non ebbe mai altre scarpe oltre a quelle militari, e assai spesso i suoi amici furono costretti a ricorrere a sotterfugi per sostituire i suoi abiti ridotti in pezzi [...]. Nessun uomo è mai stato stimato tanto universalmente» (A. Dumas, *Montevideo ou une nouvelle Troie*, Paris 1850, pp. 84-91).

⁹ Il mito di Caprera – e l'esilio volontario a cui si sottopose il generale – è forse il più importante da un punto di vista simbolico e iconografico: gran parte delle rappresentazioni di Garibaldi seguiranno infatti quasi uno schema fisso, mostrando la casa bianca sullo sfondo, la natura inospitale dell'isola e l'eroe solitario – come un novello Robinson Crusoe – al lavoro sui campi o sugli scogli con lo sguardo diretto "altrove". Anche il soprannome di «Leone di Caprera», che lo accompagnò dal 1860 in avanti, sottolinea efficacemente la percezione dell'opinione pubblica internazionale nei suoi confronti ed evidenzia l'assonanza con un altro celebre eroe letterario ottocentesco (della fine del secolo), il Sandokan di Emilio Salgari, detto appunto «la Tigre della Malesia». Sulla possibile sovrapposizione tra Garibaldi e l'eroe salgariano cfr. *infra*, § 5.

¹⁰ Anche l'essere associato alle figure eroiche medievali o d'ambientazione medievale – avendo niente in comune con gli eroi classici d'Antico Regime – è uno degli elementi che permisero a Garibaldi di diventare uno dei simboli viventi della nuova idea romantica di nazione che, come noto, rintracciava nel medioevo le proprie basi culturali ed estetiche. In questo senso il mito garibaldino si iscrive perfettamente nella via italiana al processo ottocentesco (internazionale) di costruzione delle identità nazionali che ha avvolto la dimensione linguistica, storiografica, iconografica, letteraria, folklorica e artistica (si veda a tal proposito la bella sintesi di A.-M. Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, il Mulino, 2001).

¹¹ Riall, *Garibaldi*, cit., p. 102.

nali e il suo prestigio lo portò al punto da essere accolto in Inghilterra nel 1864 quasi come un capo di Stato. La causa garibaldina era di fatto la causa più in voga e più seguita nell'Europa del secondo Ottocento, grazie a un pubblico di lettori sempre più alfabetizzato e affascinato romanticamente dal personaggio e a un'enorme produzione iconografica a stampa – nei libri, nei giornali ma anche in semplici ritratti su foglio – che permise anche agli strati non alfabetizzati della popolazione di subire il fascino del Leone di Caprera.

Oltre alle cronache dei giornali di tutto il continente, il mito si diffuse attraverso una serie di biografie del generale – spesso niente più che opuscoli a basso costo, basati su quella redatta nel 1850 da Giovan Battista Cuneo nel quale Garibaldi era dipinto come un eroico avventuriero – che ne abbellivano e arricchivano le gesta con episodi inventati (pur affermando categoricamente di attenersi alla verità). Il caso certamente più noto è quello di Dumas padre che rielaborò direttamente le memorie autografe di Garibaldi, estremizzandone le qualità romantiche.¹² Ma l'eroe dei due mondi fu protagonista nella cultura italiana a tutti i livelli, popolare e non, attraverso romanzi, operette, dipinti, canzoni e poesie, spesso di dubbia qualità, grazie alle opere dei grandi protagonisti della cultura italiana a cavallo tra i due secoli che non poterono sottrarsi al fascino del mito garibaldino.¹³

Si è detto di come la principale particolarità del mito garibaldino fosse quella di essere nato contemporaneamente agli eventi che mitizzava. Più specificamente va sottolineato come il successo di tale mito sia stato in realtà frutto di una precisa strategia politica e d'immagine promossa inizialmente da Mazzini e portata avanti dallo stesso Garibaldi.¹⁴ Scopo di questa strategia era rendere l'eroe dei due mondi esempio e fonte d'ispirazione per le nuove generazioni e “uomo immagine” del Risorgimento per l'opinione pubblica italiana ed europea. Il comportamento in pubblico del nizzardo, i suoi stessi scritti¹⁵ e la

12 A. Dumas, *Le memorie di Garibaldi*, Milano, Mursia, 2010 (1ª ed. Parigi 1860).

13 «Nella letteratura italiana la leggenda garibaldina arriva a sostituire la mitologia classica [...], e diventa il simbolo di una realtà che si stava realizzando in quel momento» (Laurano, *Garibaldi fu sfruttato*, cit., p. 23), diventando «un tòpos letterario» presente in quasi tutti gli autori letterari del secondo Ottocento e del primo Novecento. Sulla grande proliferazione di romanzi e biografie popolari cfr. Riall, *Garibaldi*, cit., *passim*.

14 Tale aspetto, tralasciato dalla lunga tradizione di studi sull'eroe, è stato oggetto d'analisi di Lucy Riall nel suo recente, ma già classico, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, cit., che analizza la nascita, il successo e le strategie di diffusione del mito del nizzardo, mostrando anche tutta la falsità dello stereotipo dello “sciocco Garibaldi”, tipico della storiografia classica ma tutt'ora resistente (cfr. ad esempio Mack Smith, *Garibaldi*, cit.). Su Lucy Riall e i suoi studi sul risorgimento italiano si veda anche la rubrica *Radar* in questo numero de «il Palindromo».

15 Ricordo qui nuovamente le *Memorie* scritte da Garibaldi sul modello dei romanzi storici in voga al tempo e poi abbellite e pubblicate da Dumas. Tra gli altri scritti del generale meritano

capillare diffusione della sua immagine per mezzo della stampa rientravano in questo processo di costruzione del “personaggio Garibaldi”, in tal senso primo vero eroe moderno, perfetto nel suo equilibrio tra grandezza pubblica e virtù private (come nel caso del ritiro a Caprera dopo la vittoria, quando non chiese altro che provviste e semi).¹⁶

Il grande successo popolare e internazionale dell'icona romantica Garibaldi è stato alla base delle successive riletture strumentali e ideologicamente orientate del Novecento italiano: data la grande fortuna del personaggio, la sua costante attualità e il suo status di primo eroe nazionale, Garibaldi è stato al centro del dibattito intellettuale per tutto il XX secolo, specie fino agli anni Sessanta, rimanendo spesso vittima dello sfruttamento politico-culturale della sua immagine anche in campo letterario e artistico, cinema compreso. Contemporaneamente, la stessa icona romantica ha portato alla nascita e alla cristallizzazione nella coscienza popolare italiana di un Garibaldi a-ideologico – che probabilmente era già predominante a livello popolare nel corso dell'Ottocento – nel quale le dimensioni eroica e mistica¹⁷ del personaggio vanno oltre quella politica. Il percorso di questa “figura neutra” si è sviluppato parallelamente a quello del Garibaldi sfruttato ideologicamente (anche se le due figure spesso sfumano l'una nell'altra), a volte su un piano secondario ma restando sempre al centro dell'immaginario popolare nazionale e influenzando di conseguenza anche le raffigurazioni dell'eroe dei due mondi in campo artistico. Tra i due Garibaldi, il vero sconfitto è stato proprio il Garibaldi storico che difficilmente è riuscito a liberarsi, anche

di essere citati, nonostante lo scarso successo di pubblico, i suoi romanzi, non per il valore letterario ma per l'intento evidente di «usare la penna come prolungamento e completamento dell'azione» (G. Armani, *Introduzione*, in G. Garibaldi, *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1998, p. VIII); in particolare in *Clelia. Il governo dei preti* del 1870 (riedito nel 2006 dalla casa editrice milanese Kaos edizioni) Garibaldi dà sfogo a tutto il suo radicale anticlericalismo descrivendo gli esponenti del clero romano come ipocriti, impostori e «veri detrattori di Dio». Tuttavia, l'opera in cui si evidenzia maggiormente la forza del mito è forse il pretenzioso *Poema autobiografico*, scritto dall'eroe dei due mondi durante il periodo di infermità seguito all'Aspromonte, il cui primo canto è significativamente dedicato alla «selvaggia solitaria Caprera» mentre nell'XI l'autore descrive in toni melodrammatici la morte di Anita: «Ivi un giaciglio la raccolse e, mentre / corcata, il pugno mi stringea... di ghiaccio / si fè la man della mia donna! e l'alma / s'involava all'Eterno!» (XI, 23-26); sul poema cfr. M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito*, Roma, Donzelli, 2007, cap. IV, *Libertà della memoria*.

¹⁶ In questo processo, come illustra ancora la Riall, appare fondamentale il ruolo di Mazzini e dell'ambiente radicale: essi per primi capirono l'importanza che i mezzi di comunicazione avrebbero potuto avere nella causa italiana e ne sfruttarono il grande sviluppo tecnologico.

¹⁷ Cfr. *supra*, nota 4. La dimensione mistico-eroica è una costante delle rappresentazioni pittoriche dell'eroe dei due mondi, dai quadri risorgimentali del garibaldino Gerolamo Induno a *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* di Renato Guttuso (e oltre), passando per Giovanni Fattori (*Garibaldi a Palermo*) e Domenico Russo (*Garibaldi e il Colosseo*).

nelle sue rappresentazioni cinematografiche, della maschera – o di una delle due – che lui stesso aveva contribuito a costruirsi.¹⁸

La prima rilettura dell'icona Garibaldi in ordine di tempo è quella socialista, certamente la più aderente alla realtà, alla quale fanno seguito nel biennio 1914-1915 quella interventista e poi quella fascista, con la diretta sovrapposizione tra le figure del duce Mussolini e del duce Garibaldi. Ma al Risorgimento si riallaccia anche la Resistenza antifascista, a partire dalla Brigata Garibaldi in cui erano inquadrati i volontari italiani nella guerra di Spagna e poi con le celebri omonime Brigate d'assalto dei partigiani comunisti. Dalla caduta del regime il nizzardo tornerà definitivamente a far parte del panorama ideologico della sinistra, soprattutto radicale, ma un nuovo scontro ideologico si verificherà per le elezioni del '48, quando il Fronte popolare sarà simboleggiato proprio dall'immagine dell'eroe dei due mondi su una stella a cinque punte. Dalla metà degli anni Settanta in avanti sarà però la maschera a-ideologica – fino a quel momento relegata al livello popolare e, in alcuni casi, artistico – a prevalere anche grazie alla graduale perdita di interesse della classe politica nei confronti dell'eroe, almeno fino alla contesa degli anni Ottanta tra Craxi e Spadolini.¹⁹

Il cinema, a suo modo, attraversa tutte queste riletture, spesso divenendone espressione diretta e contribuendo così a diffondere di volta in volta, soprattutto negli strati meno alfabetizzati, una determinata visione delle vicende risorgimentali e in particolare di quelle garibaldine. Infatti, pur non essendo mai il film lo specchio della realtà ma, ovviamente, solo una sua rappresentazione, proprio attraverso questa rappresentazione esso riesce ad avere – soprattutto nel momento in cui il cinema diventa fenomeno di massa – una forte influenza sulla società contribuendo alla creazione dell'immaginario collettivo di un'epoca.²⁰

Ma è proprio il cinema – capace non solo di veicolare visioni del mondo ma anche di irridarle – a fornire una delle più riuscite demistificazioni del mito del nizzardo, smascherando brillantemente il continuo tentativo di "appropriazione ideologica" delle gesta e della figura di Garibaldi. Mi riferisco in particolare al film *Destinazione Piovarolo* (1955) di Domenico Paolella in cui uno straordinario Totò interpreta il capostazione della immaginaria

18 Nei prossimi paragrafi cercherò appunto di notare di volta in volta quale maschera è prevalsa nei vari momenti della storia del cinema italiano fino ad oggi, soffermandomi su alcuni casi più rappresentativi.

19 Per il primo, Garibaldi era antesignano del socialismo; per il secondo, era l'espressione migliore del repubblicanesimo tardo-ottocentesco. Cfr *infra*, § 5 e nota 96.

20 Sulla capacità del cinema (come medium) di proporre determinate visioni del mondo e sul rapporto tra storia e cinema – in particolare sull'utilizzo dei film come fonti storiche – si veda P. Sorlin, *La storia nei film*, Intr. di G. Gori, Firenze, La Nuova Italia, 1984. Cfr. Anche N. Zemon Davis, *La storia al cinema*, Roma, Viella, 2007.

e desolata cittadina che dà il titolo alla pellicola: caso vuole che proprio a Piovarolo sia in punto di morte l'ultimo combattente garibaldino della battaglia di Calatafimi e che, essendo periodo di elezioni, giungano in città un onorevole socialista e uno popolare, ciascuno per chiedere al reduce – con la mediazione di Totò al quale è stata promessa in cambio una promozione – di avallare ufficialmente una versione “adattata” della storica frase pronunciata dal generale. L'Italia che si sarebbe dovuta fare a costo di morire doveva essere quindi rispettivamente «socialista» o «popolare», se non addirittura «popolar-socialista» non appena giunta la notizia di una possibile alleanza tra i due schieramenti. Ma il giorno delle trattative è il 28 ottobre 1922, data della Marcia su Roma, e i tentativi di falsificazione cadono nel vuoto.²¹ La sequenza è sicuramente la più riuscita e divertente del film ed è arricchita da divertenti scambi di battute, ma è soprattutto lo specchio di quanto la società italiana abbia consapevolmente abusato dell'icona garibaldina, al punto da poter – già nel '55 – riderci su.

2. *Il santo laico del cinema muto*

La figura di Garibaldi inaugura il cinema italiano, comparando nell'ultimo quadro de *La presa di Roma*,²² primo film prodotto da un'industria cinematografica nazionale e proiettato pubblicamente su uno schermo nei pressi di Porta Pia il 20 settembre 1905 (a trentacinque anni esatti dalla Breccia). Alla fine del film, infatti, è inserita un'«apoteosi» laica a colori in cui i quattro padri della patria – Garibaldi, Cavour, Mazzini e Vittorio Emanuele II – si esibiscono trionfalmente davanti agli spettatori benedetti dalla donna Italia reggente un tricolore (fig. 1).²³ Garibaldi ha qui fattezze cristologiche e si rivolge direttamente al pubblico cercandone lo sguardo. La prima maschera dell'eroe dei due mondi in cui ci imbattiamo sembra pertanto essere quella romantica e a-ideologica, dal forte contenuto mistico. Effettivamente per tutti i primi

21 Anche se Totò tenta freneticamente di tornare dal reduce per convincerlo a cambiare ancora una volta la frase storica in «Qui si fa l'Italia fascista o si muore!», arrivando però troppo tardi e trovandolo già morto.

22 Il film venne prodotto e girato da Filoteo Alberini (1865-1937) e strutturato in sette quadri – come si usava all'epoca – i primi sei dei quali narrano le vicende principali della battaglia. Su Alberini, tra i pionieri del cinema nazionale e fondatore con Dante Santoni della prima società di produzione cinematografica del Paese – la Alberini & Santoni che nel 1906 avrebbe cambiato nome in Cines – che produsse anche il film del 1905, cfr. G. Lombardi, *Filoteo Alberini, l'inventore del cinema*, Roma, Edizioni Arduino Sacco, 2008.

23 Pe un *excursus* storico sulla figura della donna turrata come rappresentazione dell'Italia, cfr. N. Bazzano, *Donna Italia, in I simboli della politica*, a cura di F. Benigno e L. Scuccimarra, Roma, Viella, 2010, pp. 45-84.



Fig. 1. Apoteosi finale in *La presa di Roma* di Degli Abbatati.

quindici anni del Novecento – a dispetto della diffusione internazionale della figura di un Garibaldi precursore del socialismo (per il suo carattere di combattente internazionale in difesa degli oppressi) – è proprio questa immagine del nizzardo a prevalere negli schermi cinematografici italiani nell’ottica di un processo di costruzione dell’identità nazionale che mira a far identificare le masse con gli eroi risorgimentali, in particolare coi quattro “santi laici” – ovviamente tralasciandone i dissapori e le rivalità –, Garibaldi su tutti. Si tratta di una precisa scelta politica della classe dirigente italiana, volta ad attualizzare l’epopea risorgimentale attraverso un uso pedagogico del nuovo *medium*, usato come strumento privilegiato di costruzione del consenso.²⁴ Il cinema, grazie alla forte partecipazione emotiva del pubblico, si poneva così come ultimo e più efficace erede della tradizione tardo-ottocentesca volta a costruire l’identità nazionale attraverso una strategia propagandistica a tema risorgimentale prettamente visiva.

L’obiettivo era la costituzione di una «religione civile» che andasse a colmare il vuoto di simboli nazionali sfruttando al massimo il culto della personalità, in particolare proprio nel caso del Leone di Caprera che «ne interpretava sia la

²⁴ In particolare la nuova classe politica dell’Italia unita farà in modo di epurare il cinema dalle sue possibili istanze eversive, ponendolo direttamente sotto il proprio controllo. Rientra in questa prospettiva l’assenza nei film precedenti alla Grande guerra dell’icona Garibaldi-socialista che invece si stava diffondendo negli ambienti radicali italiani e internazionali.

dimensione di etica civile sia l'universalismo umanitario, dando così all'Italia Nuova un nucleo forte di valori eroicamente vissuti».²⁵

L'apoteosi del film di Alberoni si colloca perfettamente all'interno di questa appropriazione laica della simbologia religiosa, che abbiamo visto caratterizzare la figura di Garibaldi già a metà del XIX secolo, in aperta ostilità nei confronti delle gerarchie ecclesiastiche e basata sull'eguaglianza Dio = Nazione.

A dimostrazione di quanto fosse radicata questa nuova «religione civile», anche i due film a tema garibaldino realizzati negli anni seguenti si concludono con due apoteosi laiche. Del primo, *Garibaldi* di Mario Caserini,²⁶ che inaugurerà la trilogia garibaldina del regista, conosciamo solo la struttura non essendo sopravvissuto alcun fotogramma. Prodotto dalla neonata Cines e realizzato nel 1907 – anno del centenario della nascita dell'eroe dei due mondi –²⁷ era diviso in 12 quadri cronologici più, appunto, l'apoteosi finale che con molta probabilità non si doveva scostare molto da quella precedente del 1905.

Il secondo, *Il Piccolo garibaldino*, film anonimo della Cines uscito nel 1909, oltre a riproporre l'apoteosi finale, introduce anche un nuovo tema, destinato a grande fortuna cinematografica: quello del martirio. La storia narra le vicende di un giovanissimo garibaldino che furtivamente segue il padre nella spedizione del 1860 per poi trovare la morte durante la battaglia di Calatafimi, divenendo martire per la nazione. Obiettivo del film è quello di rendere ancora più forte l'identificazione tra il pubblico e il protagonista che, per la prima volta, non era uno dei «Padri della patria» ma un semplice ragazzo in cui tutti potevano identificarsi. La scena del martirio per la patria è l'unica nel quale compare anche il generale che, a cavallo, si ferma accanto al morente e gli porge la spada affinché la baci (fig. 2), rimarcando quindi simbolicamente il valore del sacrificio compiuto dal ragazzo e la sua utilità per la missione patriottica. Certamente si tratta della scena più coinvolgente dal punto di vista emotivo: il giovane martire protagonista e il santo laico per antonomasia sono insieme sullo schermo e condividono lo stesso ideale. Neanche la morte può nulla di-

25 F. Cambi, *Introduzione*, in R. Certini, *Il mito di Garibaldi: la formazione dell'immaginario popolare nell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2000, p. 10. Sul tema cfr. anche F. Pappalardo, *Il mito di Garibaldi. Vita, morte e miracoli dell'uomo che conquistò l'Italia*, Casale Monferrato, Piemme, 2002.

26 Mario Caserini (1874-1920), prolifico regista e sceneggiatore negli anni Dieci, fu autore del primo adattamento cinematografico di un'opera di Shakespeare – *Otello* del 1906 – e del celebre *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913). Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, *passim*; A. Bernardini, *Il cinema muto italiano*, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 1980-1982, *passim*.

27 Così come *La presa di Roma* era stato realizzato per l'anniversario del XX settembre. La grande attenzione della classe politica alla celebrazione popolare di ricorrenze e anniversari dell'epopea risorgimentale era naturalmente volta a creare una più forte immedesimazione nelle masse.



Figg. 2-3. *Il piccolo garibaldino*: martirio e apoteosi finale.

nanzi alla grandezza di questi eroi, come chiarisce definitivamente l'apoteosi finale, questa volta in movimento (fig. 3), in cui il giovane, accompagnato dalla donna-Italia, appare in visione alla madre sofferente per mostrarle di non essere morto invano.

Come detto, ritroviamo il tema del martirio in varie produzioni cinematografiche dell'epoca in cui molti giovani protagonisti imbracciano le armi per l'Unità anche a costo della vita.²⁸ Tra questi meritano di essere citati *Il racconto del nonno* (1910) di Giuseppe De Liguoro²⁹ e l'anonimo *Goffredo Mameli* (1911). Nel primo, un vecchio reduce della campagna garibaldina in Tirolo del 1866 racconta ai nipoti – attraverso uno dei primi flash-back del cinema italiano – le proprie “avventure” al fianco delle camicie rosse. Di particolare interesse dal nostro punto di vista è la didascalia che precede l'ultima scena in cui la madre del protagonista, avallando la scelta del figlio di partire coi garibaldini, pronuncia le parole: «Chi si sacrifica per la patria è benedetto dall'umanità». Nel secondo, uscito nel cinquantesimo anniversario dell'unità d'Italia, l'autore dell'inno nazionale – interpretato dal celebre attore Amleto Novelli – combatte valorosamente fino alla morte in difesa della Repubblica Romana al fianco di Garibaldi che, quando tutto sembra irrimediabilmente perduto, incita i suoi gridando: «Venite a morire con me».

Nel 1910, sulla scia del successo di *Garibaldi*, Caserini gira per la Cines il secondo film della trilogia garibaldina, questa volta dedicato alla figura di

28 Ad esempio si vedano *Eroico pastorello* e *Per la patria (epopea garibaldina)*, entrambi prodotti dalla Cines nel 1910, *Stirpe d'eroi* uscito nel 1911 sempre per la casa romana e *La fucilazione di Ugo Bassi* e *del garibaldino Giovanni Livraghi* prodotto nello stesso anno dalla Helios di Velletri.

29 De Liguoro (1869-1944), ex attore teatrale, è stato tra i registi di maggior successo degli anni Dieci grazie a pellicole come *Gioacchino Murat. Dalla locanda al trono* (1910), *L'Odissea* (1911) e *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria* (1913). Cfr. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., *passim*, e Bernardini, *Il cinema muto italiano*, cit., *passim*.

Anita, altra martire della causa nazionale. *Anita Garibaldi*, purtroppo giunto incompleto, è ancora più ambizioso della pellicola del 1907, presentandosi infatti come una rappresentazione storica in trenta quadri. La prima parte del film, ambientata in Sud America, non lascia alcuno spazio all'internazionalismo rivoluzionario del Leone di Caprera, ma mette in evidenza solo l'aspetto romantico-esotico della vicenda. In generale, tutto il racconto prosegue su toni romanzeschi enfatizzando il lato drammatico degli eventi e lasciando in secondo piano la ricostruzione storica.³⁰ Così nella battaglia sul Gianicolo, con la cupola di San Pietro sullo sfondo, Anita incita Garibaldi e i suoi e, all'occorrenza, interviene in soccorso dei feriti (fig. 4), mentre nella precipitosa fuga attraverso la palude di Comacchio è portata in braccio, già sofferente, da uno stremato Garibaldi (fig. 5); infine la protagonista muore tra le braccia dell'amato, non prima di aver chiesto di poterne baciare la spada (fig. 6), in una scena simbolicamente molto simile a quella della morte del *Piccolo garibaldino*. Il pubblico, in un trionfo di romanticismo, è portato alla commozione dalle gesta dell'eroina che per amore sposa una causa che non le appartiene e che per essa perde la vita.

Per l'ultimo film della trilogia – il più riuscito e quello di maggior successo – Caserini si fa affiancare alla regia da Alberto Degli Abbatì, altro prolifico regista della metà degli anni Dieci che di fatto girerà gran parte della pellicola. *I Mille*, prodotto dalla torinese Ambrosio, esce nelle sale italiane nel novembre del 1912 dopo una grande campagna pubblicitaria, riscuotendo uno straordinario successo di pubblico e critica dentro e fuori i confini nazionali. La grande fortuna del film è probabilmente dovuta, oltre alla grande cura per la messa in scena delle battaglie, alla scelta di seguire la spedizione garibaldina dalla prospettiva delle persone comuni, sovrapponendo la storia d'amore tra una pastorella e il figlio di un ricco proprietario terriero alle vicende storiche. L'amore tra i due giovani è osteggiato dal padre di lui e dalla corte pressante che un capitano borbonico fa a lei. Contemporaneamente arrivano gli echi della spedizione dei mille, ormai giunta alle porte di Palermo, dove la conquista della città da parte delle camicie rosse coincide con il ricongiungimento dei due innamorati.

Particolarità del film è quella di far apparire Garibaldi, al contrario di come ci si aspetterebbe, solo nel finale mentre nella prima parte della pellicola si fa riferimento a lui come a un'entità soprannaturale, sempre presente e in grado di cambiare il corso degli eventi. L'ultima sequenza è da questo punto di vista

30 Come detto, gli ideali internazionalisti di Garibaldi non trovarono mai spazio nelle rappresentazioni cinematografiche del periodo. Nel caso particolare dei film di Caserini, la scelta di enfatizzare il lato drammatico delle vicende narrate rientrava però certamente anche nelle peculiarità del regista, non a caso specializzato nelle trasposizioni delle opere di Shakespeare.



Fig. 4-6. Fotogrammi da *Anita Garibaldi* di Caserini.

esemplare, oltre che frutto della grande abilità tecnica di Degli Abbatì: conquistata Palermo, Garibaldi arringa il popolo da un balcone; il regista ce lo mostra inizialmente di schiena e leggermente dall'alto in modo da lasciar vedere la folla che lo acclama per poi ribaltare la prospettiva e farci osservare dal basso, in mezzo ai palermitani festanti, la sagoma del generale sul balcone in lontananza e portarci così all'immedesimazione totale col popolo. Se da un lato la figura dell'eroe dei due mondi ancora una volta rientra nella tipologia dell'eroe mistico, un'entità quasi astratta (inizialmente è solo nominato e infine lo vediamo, ma mai in maniera definita), dall'altro la scelta stilistica di Degli Abbatì, rara nella produzione del periodo, ha il merito di produrre nel pubblico la più forte identificazione con la spedizione dei mille e con le vicende risorgimentali che mai si era ottenuta fino a quel momento attraverso il cinema.

I Mille rappresenta anche un punto di svolta per le modalità di rappresentazione nel cinema della Chiesa e del suo contributo al processo risorgimentale. In particolare sono il personaggio di fra' Lorenzo, cappuccino vicino ai garibaldini, e le frasi da lui pronunciate³¹ – che leggiamo nelle didascalie – a sottolineare il contributo dato da esponenti del clero alla causa nazionale. Questa interpretazione era stata già anticipata da *Il piccolo garibaldino* – in cui il giovane ferito è soccorso da una suora e un prete benedice la partenza dei garibaldini per la Sicilia – ma è solo col film di Degli Abbatì che questa connotazione positiva del ruolo storico della Chiesa diventa esplicita, specchio dell'ormai avviato processo di riconciliazione tra Stato e Chiesa e del loro comune fronte antisocialista.³² L'anticlericalismo di Garibaldi esce, almeno per il momento, di scena.

Nell'ottobre del 1914, in piena campagna interventista, esce *L'Italia s'è desta* di Elvira Notari, prima donna italiana a cimentarsi dietro la macchina da presa,³³ film sulla vita dei fratelli Bandiera e su Matilde d'Aspravallo, fidanzata di Emilio, che dopo la morte dell'amato continua la sua lotta antiborbonica e che, quando sta per essere giustiziata, viene salvata dalle camicie rosse che entrano a Napoli. Un po' grottescamente, la pellicola si chiude con l'apparizione dell'eroe dei due mondi che mette in fuga le truppe borboniche con la sua sola presenza (siamo ben oltre la maschera dell'eroe mistico!).

31 Ad esempio: «Dio Grande Onnipossente benedici l'Italia Una!» o «Nel nome di Dio e della patria, binomio indissolubile e perfetto [...] vi benedico e vi consacro fratelli».

32 Nel 1913 l'Ambrosio produce un altro film in cui la Chiesa ha una connotazione fortemente positiva: *Le campane della morte (Episodio della rivoluzione siciliana)* in cui un frate guida la rivolta antiborbonica di un paese siciliano.

33 E. Notari (1875-1946) fu regista di oltre sessanta lungometraggi, molto amata dal pubblico, specie napoletano, ma altrettanto criticata dalla cultura ufficiale. Fondò la casa di produzione Dora Film con la quale produsse tutte le sue pellicole. Cfr. E. Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1905-1930)*, Roma La Goliardica, 1989.

Come spesso accadeva per i film della Notari, alle stroncature della critica si accompagnò un grande successo di pubblico, dovuto anche al riemergere del sentimento anti-austriaco dopo l'entrata in guerra dell'Impero austro-ungarico. La proiezione di film a tema risorgimentale divenne quindi occasione per dimostrazioni antiaustriache e sull'onda interventista – ancor più dal 1915, con l'entrata in guerra – ne vennero prodotti numerosi, tra i quali: *Ciceruacchio* di Emilio Ghione per la Tiber Film, *Il Nemico* di De Liguoro per la Etna Film;³⁴ *Gloria ai caduti* di Elvira Notari e *Seppi morire e fu redento* di Alfredo Robert per la Robert Film, entrambi del 1916 e con due ex garibaldini come protagonisti; nel primo caso per fare da guida spirituale al nipote che combatte nel conflitto in corso; nel secondo per riprendere direttamente le armi e partecipare in prima persona alla difesa di quella patria che aveva contribuito a creare.

Con l'intensificarsi della guerra, Garibaldi, sfruttato inizialmente dalla campagna interventista, esce momentaneamente di scena dalle rappresentazioni cinematografiche. Nel suo ruolo di “collante patriottico” è sostituito, anche nei film, dai soldati che stanno in quel momento combattendo il conflitto in corso. Sarà il Fascismo a recuperare nuovamente la figura del generale, fornendone una lettura politicizzata e “capovolta” rispetto a quella del primissimo Novecento.

3. In camicia nera

L'accostamento della figura di Garibaldi all'irredentismo prima e all'interventismo poi – filtrata anche da Gabriele D'Annunzio che ne fece «un eroe futurista»³⁵ – aprì le porte al tentativo di appropriazione ideologica del fascismo, agevolato anche dall'assenza sul fronte antifascista di una reale capacità di farsi erede della tradizione garibaldina, almeno fino alla metà degli anni Trenta.³⁶

L'importanza di una rilettura del garibaldinismo per il Regime era molteplice: anzitutto il tentativo di creare una genealogia e porsi direttamente in prosecuzione col Risorgimento, a suo tempo incompleto e ora destinato a realizzarsi compiutamente attraverso la nuova rivoluzione fascista. Le camicie rosse diventavano quindi antesignane di quelle nere, si sovrapponevano le marce su Roma

34 Ciceruacchio era il noto maniscalco romano che combatté con Garibaldi in difesa della repubblica Romana. *Il Nemico* affrontava invece un episodio della guerra franco-prussiana in prospettiva antitedesca.

35 Riall, *Garibaldi*, cit., p. XVII. Lo stesso Mussolini aveva inoltre considerato l'occupazione di Fiume del 1919 come momento di prosecuzione della tradizione garibaldina.

36 Il principale tentativo in questo senso rimase quello, fallimentare, delle «Avanguardie garibaldine» e delle «Legioni garibaldine della Libertà» create in Francia da Ricciotti Garibaldi junior allo scopo di preparare il rovesciamento armato del fascismo. Cfr. F. Soriano, *Il “garibaldinismo” in Francia tra idealità, aspirazioni e contraddizioni della lotta politica antifascista (1914-1926)*, in «Storia e problemi contemporanei», a. XXII (2009), n. 50, pp. 101-122.

e, naturalmente, il duce Mussolini altri non era che l'erede diretto dell'altro duce, artefice dell'Unità nazionale. Il fascismo si considerava come il perfezionamento del garibaldinismo: «[...] tra le camicie rosse [...] e le camicie nere, non c'è nessuna soluzione di continuità, ma c'è la stessa tradizione, lo stesso sacrificio, la stessa gloria, la stessa storia».³⁷ Il filo conduttore era, da un lato, la connotazione volontaristica che aveva avuto il garibaldinismo – e che aveva contribuito a determinarne la grande fortuna fino a tutti gli anni Dieci del Novecento –, al quale il fascismo si riallacciava vedendo in quell'esercito irregolare l'origine dello squadristo; allo stesso tempo al Regime interessava la connotazione popolare del mito garibaldino e il fascino che l'eroe dei due mondi aveva sempre esercitato sulle masse, tutti elementi sfruttati e riapplicati in favore di Mussolini.

Garibaldi e le camicie rosse erano stati degli eroi dell'azione, coloro che avevano impresso un'accelerazione alla storia d'Italia. Esattamente come, dal loro punto di vista, avevano fatto nel '22 Mussolini e le camicie nere.

L'operazione era condotta sia politicamente che culturalmente a più livelli: se Giovanni Gentile e Gioacchino Volpe teorizzavano la diretta discendenza del fascismo dal Risorgimento,³⁸ gli strumenti più efficaci di propaganda rimanevano i discorsi ufficiali di Mussolini e la grande produzione di libri sul Leone di Caprera, soprattutto nel 1932 in occasione del cinquantenario della morte del nizzardo – e del decennale della Marcia su Roma –, quando è inaugurata l'*Edizione nazionale degli scritti*.³⁹ In particolare il generale divenne una delle figure più strumentalizzate nei testi scolastici fascisti che enfatizzavano tutte le doti – anche fisiche – dell'eroe, dipinto come il protagonista fondamentale del processo di unificazione nazionale, capace di imprimere la svolta nell'immobile scenario della penisola scendendo direttamente in campo (come Mussolini nel '22).⁴⁰

Posto di rilievo all'interno di questa strategia culturale fu quello di Ezio Garibaldi, nipote dell'eroe dei due mondi, cooptato dal Regime e fondatore nel

37 Così si pronunciava Mussolini poco prima di salpare per Caprera nel giugno del 1923 per «inginocchiarsi sulla tomba dell'eroe dei due mondi». *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, vol. VIII, Milano, Hoepli, 1934, pp. 155-156.

38 Per Gentile il «fascismo è figlio del Risorgimento» (*Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 120), per Volpe invece il fascismo era una continuazione del Risorgimento «dopo un mezzo secolo di incubazione delle forze nuove che nel primo Risorgimento erano deboli e assenti» (*Storia del movimento fascista*, Milano, Ispi, 1939).

39 Le celebrazioni erano organizzate da un Comitato nazionale presieduto dallo stesso Mussolini. Tra le innumerevoli iniziative, oltre al già ricordato “pellegrinaggio” a Caprera, vennero organizzate commemorazioni in tutte le scuole italiane, una mostra garibaldina al Palazzo delle Esposizioni di Roma e l'inaugurazione del monumento ad Anita sul Gianicolo.

40 Mussolini dava grandissima importanza alla figura di Garibaldi rappresentata nei testi scolastici come dimostra il suo intervento diretto all'interno del libro di Bontempelli *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori. Libro Secondo, Risorgimento d'Italia*, Firenze, Soc. Ed. dante Alighieri, 1935, nel quale scrisse personalmente il profilo dell'eroe.

1925 del settimanale «Camicia rossa», dalle cui pagine ribadiva la corrispondenza diretta tra fascismo e garibaldinismo in un'interpretazione di quest'ultimo in ottica antiliberal e antiparlamentare; il trionfo dell'azione appunto.⁴¹

Mussolini fu abilissimo nello sfruttare il «fascino psicologico»,⁴² più che politico, del nizzardo ma, fatta eccezione per le celebrazioni del '32, non abusò mai troppo dell'icona risorgimentale, forse perché consapevole delle difficoltà nel manipolare un mito così forte e radicato, oltre che per il minore fascino esercitato dalla figura dallo scoppio della guerra in poi; anzi si potrebbe dire che fu proprio grazie al fascismo che l'icona Garibaldi tornò ad essere al centro del dibattito culturale e politico italiano.

Come detto, Garibaldi tornò di grande attualità nella letteratura e nella scolastica del periodo,⁴³ mentre, al contrario di quanto si potrebbe credere, nel cinema lo sfruttamento ideologico dell'eroe dei due mondi fu molto più marginale, soprattutto se messo a confronto col periodo 1905-1914 in cui la figura di Garibaldi era stata tra le più importanti protagoniste della stagione pionieristica del cinema italiano.

In realtà l'immagine secondo cui tutto il cinema del Ventennio abbia avuto toni propagandistici è un falso ma duraturo mito. La preoccupazione generale delle alte gerarchie fasciste negli anni Venti riguardò più il contenuto morale dei film che un loro uso a scopo propagandistico e, in generale, in tutto il periodo 1923-1935, la produzione italiana si attestò al massimo a poche decine di titoli all'anno,⁴⁴ dei quali il numero di film di propaganda diretta (cioè voluta dal Regime) fu davvero esiguo mentre maggiore – ma sempre contenuto – fu quello di propaganda indiretta (cioè espressione del sostegno degli autori). Il cinema italiano degli anni Venti fu invece caratterizzato dalla costante e crescente invasione del cinema americano, soprattutto dall'avvento del sonoro

41 Su Ezio Garibaldi (1894-1971), promotore dell'Istituto di studi garibaldini, le sue posizioni filofasciste – che lo portarono allo scontro col fratello Sante – e la rivista «Camicia rossa», cfr. A. Malfitano, *La figura di Giuseppe Garibaldi nell'Italia fascista. Mussolini, Ezio Garibaldi e il "fascismo garibaldino"*, in «Storia e futuro», a. 2007, n. 15, online all'url: www.storiaefuturo.com.

42 M. Isnenghi, *Usi politici di Garibaldi dall'interventismo al fascismo*, in *Garibaldi condottiero. Storia, teoria, prassi*, a cura di F. Mazzonis, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 535.

43 Tra i vari titoli sono particolarmente esemplificativi il romanzo illustrato per ragazzi di Giuseppe Ernesto Nuccio *Picciotti e garibaldini* (1932) – in cui nel rapporto tra i picciotti arruolati tra i garibaldini e il generale si fa esplicito richiamo al rapporto tra il duce e le masse creatosi nel regime – e *Garibaldi*, Roma, UTET, 1941, fortunata biografia dell'eroe di Aldo Valori in cui nel capitolo Vite parallele il generale era accostato e paragonato a Washington, Cromwell, Napoleone e infine Mussolini al quale è accostato «non solo per talune coincidenze di vita, ma molto più per la funzione che ciascuno di essi ha adempiuto nel quadro della storia d'Italia» (p. 227).

44 G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 154.

in poi, tendenza che sarebbe durata almeno fino alla seconda metà degli anni Trenta quando il giro di vite della censura fascista e l'alleanza con la Germania avrebbero imposto un mutamento di rotta.⁴⁵ Nelle sale italiane la vera propaganda fu fatta quindi dai cinegiornali dell'istituto Luce – istituito da Mussolini nel 1925 – che dal 1927 dovevano essere proiettati per legge prima di qualsiasi film in programma, italiano o americano che fosse.⁴⁶

Ciononostante la Marcia su Roma riaprì effettivamente per un quinquennio il filone risorgimentale della cinematografia italiana, anche se inserito nel più ampio contesto dei film storico-biografici (su tutti quelli del filone romano-classico) dedicati agli episodi e alle figure più celebri della storia d'Italia. Comune denominatore di tutti i film era il tentativo di mostrare la continuità tra i momenti gloriosi del passato e il presente fascista.⁴⁷ Così già nel 1923 *Il grido dell'Aquila* di Mario Volpe – raro esempio di propaganda diretta in quanto prodotto dall'Istituto Fascista di Propaganda Nazionale – aveva come protagonista proprio un ex garibaldino che trasmette al nipote fascista il culto per il generale; la scena chiave del film, dal punto di vista della teoria continuista, è quella in cui il giovane pone il manganello da squadrista sotto il ritratto dell'eroe, al quale è consegnato simbolicamente in custodia.

Nel biennio 1925-1927 si concentrano quasi tutti i film d'ambientazione garibaldina del Ventennio, tutti esempi di propaganda indiretta e tutti di scarso successo di pubblico e critica, tra i quali: *La cavalcata ardente* o *La passione garibaldina* (1925) di Carmine Gallone⁴⁸ prodotto dalla Westi film – con Emilio Ghione tra gli attori –, *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* (1926), diffuso anche col titolo *Garibaldi l'eroe dei due mondi*, prodotto dalla Sphinx e seconda opera di Aldo De Benedetti – che avrebbe gradualmente abbandonato la macchina da presa per dedicarsi alla scrittura di soggetti e sceneggiature già dagli anni Trenta⁴⁹ –, *Garibaldi e i suoi tempi* (1926) del regista e attore Silvio Laurenti Rosa prodotto dalla Superfilm.

45 *Ibidem*, pp. 263-265 e p. 187. Riferendosi all'intera esperienza della cinematografia fascista Brunetta parla non a caso di «fascistizzazione imperfetta» (p. 179).

46 In particolare cfr. M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

47 Riprende anche il filone incentrato sulla Grande guerra, anche questa posta in linea di continuità col fascismo visto come prodotto del risveglio della coscienza nazionale formatasi nelle trincee. Tra i vari titoli i più fortunati sono *Nostra patria* dell'attore-regista Emilio Ghione e *La leggenda del Piave* di Mario Negri, entrambi del 1923.

48 Gallone sarà autore nel 1937 del film *Scipione l'africano*, uno dei massimi esempi di propaganda del Regime, voluto direttamente da Mussolini come celebrazione della guerra d'Etiopia.

49 Aldo de Benedetti (1892-1970) oltre che apprezzato commediografo fu tra i maggiori sceneggiatori della stagione dei "telefoni bianchi". Lavorò coi maggiori registi del periodo, da Blasetti a Camerini e con l'esordiente De Sica.

Tutti i film hanno caratteristiche comuni: presentano un'immagine canonica del generale, sempre raffigurato nelle vesti dell'eroe bello e imbattibile (cavallo bianco, poncho, capelli lunghi biondi), e hanno un evidente fine pedagogico tanto da venire proiettati principalmente nelle scuole. Giunti a noi quasi tutti in forma frammentaria, in realtà già all'epoca godettero di una scarsissima attenzione da parte dell'opinione pubblica italiana e del sostanziale disinteresse dei gerarchi fascisti, pur anticipando di qualche anno le teorie di Gentile e Volpe sul rapporto diretto tra Risorgimento e fascismo. Molti di questi film avevano al contrario enormi problemi di produzione e distribuzione, rimanendo di fatto relegati a un circuito minore e non riuscendo quasi mai a superare i confini regionali della casa di produzione. Esempio principale in questo senso sono le opere di Silvio Laurenti Rosa (1892-1965), attore ed ex operatore del Servizio cinematografico dell'Armata durante la Grande guerra, vero campione del filone risorgimentale – oltre che della propaganda anticomunista – con titoli come *Dalle cinque giornate di Milano alla Breccia di Porta Pia* (1923) e *I martiri d'Italia (il trionfo di Roma)* (1927), oltre che al già citato *Garibaldi e i suoi tempi*, tutti autoprodotti, portati a termine tra mille difficoltà e visti praticamente da nessuno.⁵⁰

In realtà Mussolini legherà ufficialmente e pubblicamente fascismo e garibaldinismo solo nel 1932, sfruttando la coincidenza di anniversari tra il cinquantenario della morte di Garibaldi e il decennale della Marcia su Roma. Si è già fatto cenno alle iniziative per celebrare la doppia ricorrenza alla cui commemorazione contribuì anche il cinema, questa volta in qualità di diretta espressione della visione del Regime. Il vero e unico film autenticamente fascista sull'epopea garibaldina è infatti *1860* (1934) di Alessandro Blasetti (fig. 7),⁵¹ probabilmente il più importante autore degli anni Trenta.

Il film beneficiò del sistema di aiuti economici alla produzione cinematografica nazionale inaugurati dall'inizio degli anni Trenta dal Regime (legge n. 918 del 1931) – senza per questo ostacolare l'invasione della produzione hollywoodiana⁵² –, specchio di una maggiore attenzione al settore, supportata, nel giro di pochi anni, dall'inaugurazione della Mostra del cinema di Venezia (1932) – la prima in Europa –, dalla creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia (1935) e dall'apertura di Cinecittà (1937).

50 Cfr. G.P. Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia, 1975 e Id., *Intelletuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972.

51 Il film, prodotto dalla Cines, sfruttava anche i nuovi stabilimenti attrezzati per il sonoro.

52 Almeno fino all'alleanza con la Germania e alla nuova legge sul cinema del 1938, il cinema americano continuò ad essere apprezzato «per le sue qualità narrative e il carattere di puro intrattenimento» (Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 167). Il Regime sapeva bene che il pubblico si sarebbe annoiato quando si sarebbe tentato di educarlo, ottenendo risultati controproducenti. Fondamentale in tal senso l'attività di Luigi Freddi, Direttore generale della cinematografia dal 1934 e ammiratore della scuola americana, che incoraggiò lo sviluppo libero di temi d'evasione (non in contrasto con l'ideologia fascista) dando il via alla cosiddetta stagione dei “telefoni bianchi”.



Fig. 7. Locandina di *1860* di Blasetti.

Blasetti, alla sua ottava opera, realizzò con *1860* il primo film sonoro sull'epopea garibaldina⁵³ e tra i migliori in assoluto sul tema, aldilà della retorica fascista che lo caratterizzava. Nella trama e nelle scelte stilistiche del film è evidente l'influenza dell'altro grande film sulla missione delle camicie rosse in Sicilia, *I Mille* di Alberto degli Abbati; l'intreccio di base è molto simile: anche qui la storia d'amore di una coppia di contadini – Carmeliddu e Gesuzza – si sovrappone alla vicenda storica e si risolve felicemente nel finale dopo il successo in battaglia (di Palermo ne *I Mille*, di Calatafimi in *1860*). Carmeliddu appartiene a un gruppo di rivoluzionari siciliani ed è scelto per raggiungere a Genova le camicie rosse che aspettano le sue informazioni sulla disposizione delle truppe borboniche. Nel frattempo i soldati catturano tutto il gruppo di patrioti, Gesuzza compresa, e cominciano le fucilazioni. Carmeliddu arriva a Civitavecchia e da qui parte in treno per Genova dove completa la missione, non senza avere una prima delusione quando sembra che Garibaldi stia salpando per Caprera. Dopo il falso allarme il protagonista si imbarca con le truppe, arriva in Sicilia e si ricongiunge momentaneamente con Gesuzza e gli altri – lasciati liberi dai soldati non appena giunta la notizia dello sbarco dell'eroe dei due mondi – che riabbraccia definitivamente dopo la vittoriosa battaglia di Calatafimi.

Come per il film di Degli Abbati, anche in questo caso il regista sceglie di adottare il punto di vista dei semplici contadini che si ritrovarono coinvolti negli eventi, lasciando sullo sfondo la figura di Garibaldi che, se ne *I Mille* appariva solo nel finale, in *1860* fa delle brevissime e fugaci apparizioni di pochi secondi in tutto il film. Proprio quest'attenzione alla dimensione rurale, accentuata dal coraggioso utilizzo del dialetto siciliano e dalla scelta di effettuare parte delle riprese direttamente in Sicilia (protagonista a sua volta dell'opera grazie all'uso di molte panoramiche), e l'utilizzo di una cifra stilistica anti-retorica permisero al film di Blasetti di essere a buon diritto considerato un precursore del neorealismo, nonostante la matrice fascista dell'opera;⁵⁴ non a caso però quest'ultima venne parzialmente epurata all'indomani della seconda guerra mondiale attraverso l'eliminazione del controfinale – unico momento di esplicita propaganda della pellicola – in cui le camicie nere rendevano omaggio a quelle rosse sullo sfondo del foro Mussolini.

Nonostante l'epurazione, nel film rimangono, seppur meno evidenti, alcuni elementi riconducibili alla retorica fascista sul Risorgimento, alla quale lo stesso regista aderiva.⁵⁵

53 Di Blasetti è *Resurrectio*, il primo film sonoro italiano realizzato sempre per la Cines nel 1930. Sul regista cfr. G. Gori, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

54 Proprio il richiamo al ruralismo e alla dimensione contadina è allo stesso tempo uno dei legami più stretti tra il film di Blasetti e l'ideologia fascista.

55 Subito dopo *1860* Blasetti realizza *Vecchia guardia*, vera apologia del fascismo in cui gli squadristi fanno una delle loro poche apparizioni cinematografiche e criticata dagli stessi

L'utilizzo della prospettiva della gente comune relega ai margini o fa del tutto sparire i grandi personaggi storici. Garibaldi non fa eccezione anche se, come nel caso del film di Degli Abbatì, la sua assenza è spesso più significativa della sua presenza. Anche qui l'eroe incarna l'idea di speranza, è l'unico in grado di cambiare il corso degli eventi: non si spiegherebbe altrimenti lo sconforto di Carmeliddu e di tutti gli esuli siciliani alla notizia che il generale sarebbe in procinto di tornare a casa; senza di lui nulla sarebbe possibile. Quindi, nonostante l'antiretorica del film, ancora una volta siamo di fronte a un personaggio dai tratti misticheggianti, come mostrano le poche volte in cui l'eroe compare in scena dopo una lunga attesa da parte del pubblico. Il generale fa la sua prima apparizione alla partenza da Quarto per pochi secondi, anche se l'inquadratura indugia sui volti carichi di speranza delle camicie rosse che lo vedono arrivare (fig. 8), e si rivede solo in poche scene in cui si limita ad impartire sempre in silenzio gli ordini, indicando il posizionamento delle truppe con brevi e decisi gesti del braccio (fig. 9). Emerge in questa figura tutta la forza del comando, il messaggio è chiaro: Garibaldi è il duce dell'azione al cui seguito i patrioti si sono sacrificati in nome dell'ideale nazionale. Proprio scegliendo di lasciarlo ai margini della vicenda ma evocandolo continuamente, Blasetti carica ulteriormente di sacralità questa figura; esemplare è una delle ultime scene del film in cui, durante lo scontro coi borbonici a Calatafimi, la battaglia sembra ormai perduta e i garibaldini meditano la resa: in quel momento interviene – *deus ex machina* – Garibaldi che non è mai inquadrato ma del quale sentiamo il vigoroso discorso d'incitamento per le truppe concluso col celebre motto «Qui si fa l'Italia o si muore». Lo schermo mostra, come nella scena della partenza, solo i volti dei garibaldini rincuorati e rianimati dalle parole del loro generale (fig. 10). L'esito del discorso lo conosciamo ma l'aspetto fondamentale della sequenza è proprio la scelta di non mostrare Garibaldi nell'unico momento in cui finalmente lo sentiamo parlare: è quasi come se all'improvviso sentissimo la voce di Dio.

Proprio il rapporto con il cattolicesimo è un altro nodo cruciale del film, anche in questo caso in assonanza col film di Degli Abbatì: tra i protagonisti di *1860*, infatti, troviamo un frate di provincia, collaboratore dei patrioti siciliani. È proprio lui a mandare Carmeliddu in missione a Genova – dicendogli «tu vedrai Garibaldi prima di noi!» – e sempre lui si prodiga nel proteggere Gesuzza. È ovvio che nel '33, quando Blasetti girò il film, erano ormai fortissime anche sul piano culturale le conseguenze del Concordato del '29: nel film non

gerarchi che vorrebbero far dimenticare l'origine violenta del movimento. Il regista, dagli anni Quaranta in poi, si discosterà gradualmente dall'ideologia del Regime e non aderirà alla Repubblica di Salò continuando poi la sua attività di cineasta fino al 1969 – lanciando tra l'altro la coppia De Sica-Lollobrigida in *Tempi nostri* del 1954 – e lavorando per la televisione fino agli anni Ottanta.



Fig. 8-10. Fotogrammi da *1860* di Blasetti.

solo non c'è il minimo cenno all'anticlericalismo garibaldino ma prevale una rappresentazione dell'intera campagna dei mille nel segno di una rinnovata cattolicità. Oltre al protagonismo del frate è per esempio leggibile in questo senso la processione con cui i ribelli siciliani, una volta liberati, vanno incontro ai garibaldini; ad accogliere Garibaldi è così un Cristo benedicente, sigillo cinematografico del contributo versato dalla cristianità alla causa nazionale.

Il parallelo, velato, tra Garibaldi e Mussolini emerge anche dal modo in cui sono presentate le alternative politiche al garibaldinismo; in particolare durante il viaggio in treno per Genova, Carmeliddu ascolta le diverse posizioni espresse da mazziniani, giobertiani, autonomisti e repubblicani, tutte in contrapposizione e concausa dell'ancora non raggiunta Unità, ma destinate ad essere superate dalla soluzione garibaldina: l'unica via efficace è quella che passa dalla scesa in campo di Garibaldi che, come Mussolini nel '22, risolve con l'azione una situazione di *impasse* politico.⁵⁶

Se negli anni Dieci Garibaldi e le camicie rosse furono i protagonisti della nascita e dello sviluppo del cinema italiano e negli anni Venti lo furono di un filone minoritario del primo cinema fascista, dopo 1860 l'eroe dei due mondi esce praticamente di scena fino alla fine degli anni Quaranta, quando sarà recuperato dalla tradizione antifascista di sinistra.

Il cinema d'ambientazione risorgimentale continuò con altri due film di Carmine Gallone,⁵⁷ *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati⁵⁸ e *Un garibaldino al convento* (1942) di Vittorio De Sica (fig. 11), titoli in cui i fatti storici sono spesso ridotti a mero sfondo in cui inserire le vicende d'amore dei protagonisti.

Solo nel film di De Sica – il suo quarto – fanno la loro apparizione le camicie rosse; una di queste, come si evince dal titolo, inseguita e ferita dai soldati borbonici, trova rifugio nel convento in cui studia la sua fidanzata e dove viene da lei nascosto con l'aiuto del custode patriota e di Caterinetta, un'altra studentessa (che nel film racconta la vicenda alle nipoti a distanza di anni). Alla fine le guardie del Regno delle due Sicilie scovano il fuggiasco e lo attaccano – in un improbabile scontro tra il ferito, aiutato dal custode, e un intero plotone di nemici – ma in suo soccorso intervengono con successo i garibaldini guidati da

56 Ancor più significativo è ritrovare i vari fautori delle diverse posizioni non garibaldine tra le fila delle camicie rosse in partenza da Quarto, tutti convertiti alla via dell'azione. Uno di questi metaforicamente dichiara: «noi in treno, a furia di ragionare, ci siamo lasciati prendere il posto da quei tedeschi [...]. È finito il tempo di discutere, è divenuto il tempo di fare!».

57 Si tratta di *Giuseppe Verdi* (1938) – che vinse la coppa del PNF alla Mostra del cinema di Venezia – e di *Oltre l'amore* (1940), entrambi prodotti dalla Grandi Film Storici.

58 Il film di Soldati, già sceneggiatore di Blasetti, fu tratto dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro e campione d'incassi nel 1940, oltre che tra i più riusciti esempi del cosiddetto «calligrafismo». Le vicende dell'opera sono ambientate negli anni Cinquanta del XIX secolo in Valsolda, sullo sfondo del Risorgimento antiaustriaco.

il ПАЛИДРОМО - Qui si fa l'Italia?



Fig. 11. Locandina di *Un garibaldino al convento* di De Sica.

Nino Bixio (interpretato dallo stesso De Sica) – in un altrettanto improbabile scena da western in cui «arriva la cavalleria» – avvisati intanto da Caterinetta. Al di là del registro stilistico in bilico tra commedia (per la prima parte) e farsa (nel finale che esalta a suo modo il valore dei garibaldini), il film rimane sempre su toni leggeri, riproponendo molti degli schemi tipici delle pellicole dell'epoca;⁵⁹ l'unico motivo di interesse ai fini del nostro percorso è rappresentato dalla sua collocazione all'interno del genere nazionalistico fiorito in seguito all'entrata in guerra dell'Italia, all'interno del quale rappresenta l'unico caso di utilizzo del mito garibaldino seppur reinterpreto in modo originale e per nulla epico, qualità che è la vera nota positiva del film.

Dopo l'uscita di scena di Garibaldi nel 1934, con *Un garibaldino al convento* si chiude la «parentesi» fascista nella storia cinematografica dell'icona del generale e delle camicie rosse.

4. *Qui si fa l'Italia?*

Dalla prima metà degli anni Trenta Garibaldi tornò ad essere uno dei riferimenti ideali di antifascisti e fuoriusciti grazie alla riflessione, tra gli altri, di Pietro Nenni e Carlo Rosselli – che creò il motto «insorgere per risorgere» – e alla riproposizione dell'eroe dei due mondi come supremo difensore della libertà, ovunque questa fosse messa in pericolo; non a caso proprio Garibaldi fu il nome scelto per chiamare la compagnia che inquadrava i volontari italiani nella guerra civile spagnola. Contemporaneamente Sante Garibaldi, altro nipote del generale e fratello del fascista Ezio, legittimava questa rilettura fondando in Francia nel 1938 il giornale «Le Garibaldien» che, recuperando l'attivismo dell'altro fratello Ricciotti junior, si poneva in evidente contrasto con «Camicia rossa» e rispolverava la figura dell'eroe connotandola di europeismo antifascista.

Dalla teoria alla pratica il passo fu breve e Garibaldi divenne il principale simbolo della lotta partigiana, in particolare comunista. Il 15 settembre 1943 nascevano le brigate Garibaldi che, attraverso il nome del generale e il richiamo al fazzoletto rosso, si rivolgevano efficacemente a ragazzi che poco sapevano di politica ma che in quei simboli identitari potevano facilmente riconoscersi.⁶⁰

La resistenza fu vissuta e presentata come un «secondo Risorgimento», dopo che proprio il fascismo si era professato erede diretto degli ideali risorgimentali. Il cortocircuito ideologico fu inevitabile, manifestandosi attraverso la polemica tra Togliatti e il gruppo di Giustizia e Libertà, accusato dal primo di

59 Ad esempio la rivalità tra la famiglia nobile della fidanzata del garibaldino e quella borghese di Caterinetta e la simpatia – certamente gradita al fascismo – nei confronti del custode, esponente delle classi popolari e patriota.

60 Cfr. V. Foa, *Questo Novecento*, Torino, Einaudi, 1996.

aver riproposto lo stesso mito già propugnato dalle camicie nere. Per Togliatti, già nel 1928, «il Risorgimento italiano è stato un movimento stentato, limitato, rachitico. Le masse popolari non vi partecipano. I suoi eroi sono figure mediocri di uomini politici di provincia, di intriganti di corte, di intellettuali in ritardo sui loro tempi»;⁶¹ nonostante questa dura presa di posizione sarebbero stati proprio i comunisti i primi ad abusare strumentalmente del nome e dell'immagine del nizzardo, prima – come detto – nominando Garibaldi il loro più importante gruppo partigiano, poi scegliendo il volto del generale come simbolo del Fronte Popolare alle elezioni del '48.

La scelta di socialisti e comunisti di presentarsi uniti alle elezioni necessitava di un simbolo dal forte richiamo popolare che allo stesso tempo si ponesse in diretta continuità con la Resistenza partigiana. La scelta di Garibaldi – ora nuovamente protosocialista e anticlericale – fu, in questo senso, quasi inevitabile ma si sarebbe rivelata non del tutto fortunata ai fini elettorali, facilitando al contrario la campagna di demonizzazione dei democristiani che seppero abilmente riutilizzare l'immagine del generale per mostrare graficamente come, in realtà, sotto la barba dell'eroe si celasse quella di Stalin.⁶² Nel fare ciò però i democristiani furono molto attenti a non intaccare direttamente il mito dell'eroe, limitandosi a denunciare l'uso strumentale della sua immagine. Nell'immaginario popolare il nizzardo non riuscì quindi ad essere associato al Fronte come invece si erano prefissati i dirigenti socialisti e comunisti e, anche per questo, l'icona Garibaldi – pur rimanendo sempre un riferimento per gli schieramenti di sinistra – si avviò invece a diventare gradualmente l'unico mito nazionale unificante, al di là di qualsiasi rilettura ideologicamente orientata.⁶³

Dopo un decennio di quasi totale assenza, il Risorgimento e le camicie rosse tornarono ad essere protagonisti anche sugli schermi cinematografici a partire dagli anni Cinquanta. Il cinema riflette il nuovo indirizzo politico-culturale della classe intellettuale italiana, divenendo spesso strumento di rilettura della storia d'Italia sulla scia della diffusione delle teorie gramsciane che animano il dibattito sul Risorgimento all'indomani della guerra (il volume dei *Quaderni* dedicato al Risorgimento è pubblicato dall'Einaudi nel 1949). Si apre quindi anche sul grande schermo una nuova fase nella storia della rappresentazione dell'eroe dei due mondi e delle vicende risorgimentali in generale.

61 P. Togliatti, *Lo statuto e la lotta per la libertà*, in «Stato operaio», a. II (1928), n. 5, p. 225.

62 Tra gli esempi più efficaci c'è sicuramente la cartolina con l'immagine di Garibaldi che se capovolta assume le fattezze del Segretario generale del partito comunista sovietico.

63 Sul recupero antifascista della figura di Garibaldi e il suo utilizzo nella campagna elettorale del '48 cfr. in generale Laurano, *Garibaldi fu sfruttato*, cit., p. 73 e sgg.; Isnenghi, *Garibaldi fu ferito*, cit., p. 179 e sgg. G. Carocci, G. Grassi, *Le Brigate Garibaldi nella resistenza*, Milano, Feltrinelli, 1979. Sul rapporto tra Resistenza e Risorgimento cfr. R. Battaglia, *Risorgimento e resistenza*, Roma, Editori Riuniti, 1964.

Allo stesso tempo il neorealismo, nella ricerca di un'Italia popolare e sconosciuta ai letterati – facendosi in questo erede di una strada tracciata già dalla fine degli anni Venti e che aveva avuto in *1860* di Blasetti il principale esempio –, lascia in eredità una prospettiva antiretorica che ben si sposa con la teorizzazione gramsciana del «Risorgimento mancato» in quanto incapace di coinvolgere le classi popolari. Al cinema ora si può, anzi si deve, far vedere “l’altro Risorgimento”, per la prima volta davvero in modo antiretorico (nonostante il ruralismo non lo faceva del tutto neanche *1860*), soffermandosi con sguardo critico su quegli episodi che la storiografia ufficiale, sia dell’Italia liberale che di quella fascista, aveva adombrato.

Nasce così il filone del brigantaggio, fino a quel momento mai raccontato dal cinema italiano, preoccupato più a celebrare le glorie nazionali che a riflettere sulle contraddizioni dell’unità d’Italia, e prende forma anche una rappresentazione degli episodi risorgimentali – o di episodi letterari a sfondo risorgimentale – nient’affatto eroica o mitica, come invece era stato fino al decennio precedente,⁶⁴ ma che invece focalizza l’attenzione sui fallimenti e sulle figure marginali, soprattutto sconfitti e traditori.

I primi anni Cinquanta videro l’uscita quasi contemporanea di quattro film d’ambientazione risorgimentale, i primi due dei quali raccontano la caduta della Repubblica Romana e il ritiro delle truppe garibaldine attraverso l’Appennino. *Cavalcata d’eroi* (1951) di Mario Costa (fig. 12) narra con toni melodrammatici – fortemente criticati dalla critica del tempo – l’amore sbocciato tra il pittore antiborbonico in esilio Massimo Ruffo e la contessa Giulia Ferreri che, dopo la sconfitta dei repubblicani, seguono Garibaldi – relegato al ruolo di semplice comparsa – in marcia verso Venezia.⁶⁵

Stesso contesto narrativo, ma ben altra importanza dal nostro punto di vista, ha *Camicie rosse (Anita Garibaldi)* di Goffredo Alessandrini,⁶⁶ uscito l’anno seguente. Il film narra nuovamente della fine della Repubblica Romana e del ritiro dei garibaldini, ponendo ancora al centro dell’intreccio una vicenda sentimentale; questa volta però, come si evince dal titolo, è proprio la tragica fine della storia d’amore tra l’eroe dei due mondi e Anita – interpretata da una stra-

64 Anche *Un garibaldino al convento* non esula da tale schema: nonostante la rappresentazione farsesca infatti proponeva una storia disimpegnata in cui i garibaldini continuavano comunque ad avere il ruolo di eroi quasi invincibili.

65 Il regista (1904-1955) è, soprattutto negli anni Quaranta, tra i maggiori adattatori sul grande schermo di opere liriche come *Il barbiere di Siviglia* (1946) e *I Pagliacci* (1948). Con *Cavalcata d’eroi* si cimenta per la prima volta con una pellicola d’ambientazione storica, utilizzando però gli stessi toni usati negli adattamenti operistici.

66 Alessandrini (1904-1978), primo marito di Anna Magnani, fu aiuto di Blasetti dal 1928 e autore specializzato in kolossal. Vicino al Regime, fu autore del film propagandistico *Abuna Messias* nel 1939.

 Carla DEL POGGIO - Cesare DANOVA
Vittorio SANIPOLI



Cavalcata d'Eroi
(L'ASSEDIO DI ROMA DEL 1849)

Paola BORBONI
Germana PAOLIERI
Ave NINCHI
Camillo PILOTTO
Carlo ROMANO
Renzo GIOVANPIETRO
Dante MAGGIO

Peppino SPADARO
Airo POLI
Ugo SASSO
Mario VICARIO
e con la partecipazione di
Otello TOSO
Alfredo VARELLI

Regia:
MARIO COSTA
Produzione:
VULCANIA
Assoc.
HERALD-PICTURES
Realizzato da ALBERTO ATTILI



Fig. 12. Locandina di *Cavalcata d'eroi* di Costa.

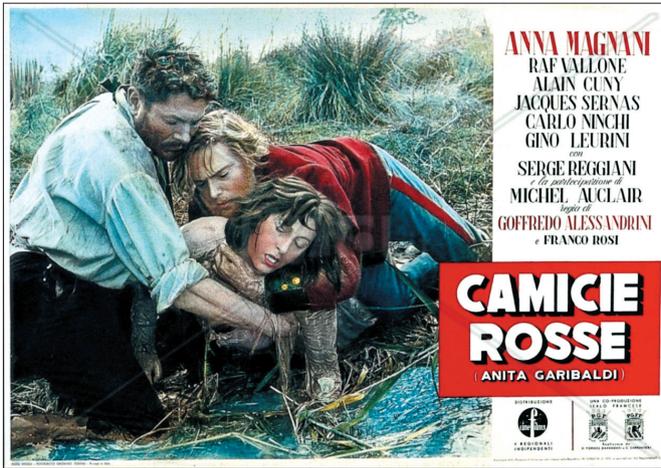


Fig. 13. Fotobusta di *Camicie rosse* di Alessandrini.

ordinaria Anna Magnani – ad essere protagonista (lo era stata solo nel film *Di Caserini* del 1910). Il film in realtà non viene completato da Alessandrini e le ultime riprese sono affidate all'esordiente Francesco Rosi, destinato a diventare uno dei massimi riferimenti del cinema impegnato tra gli anni Sessanta e Settanta. Nonostante la doppia firma, l'opera mantiene una sua coerenza narrativa, supportata da un taglio stilistico figlio del neorealismo, teso a sottolineare il dramma umano dei protagonisti. Non a caso la prima scena ci mostra proprio Anita nel letto di morte e Garibaldi disperato al suo fianco. Un lungo flash-back, accompagnato dalla voce narrante dell'eroe, ci riporta poi alla disfatta della Repubblica e alla decisione di marciare verso Venezia. Garibaldi parte ma viene raggiunto da Anita che, pur essendo incinta, non riesce a restare lontana dall'amato («Non temere José, vengo con te!»). Il film si concentra quindi sull'estenuante marcia dei soldati, sui loro malumori e sui tradimenti, fino all'arrivo a San Marino, lo scioglimento della truppa e la fuga di Garibaldi e Anita per le valli di Comacchio, per poi ricongiungersi alla scena iniziale.

Nonostante l'attenzione, drammatica, al rapporto umano tra i due fuggiaschi – messo in risalto anche nelle locandine e nelle fotobuste pubblicitarie (fig. 13) – e il conseguente scarso rilievo conferito ai fatti storici, neanche il film di Alessandrini sfugge ad alcuni, quasi inevitabili, momenti retorici, che hanno per protagonista proprio l'eroina. Caso emblematico si ha quando, di fronte alla viltà dei combattenti, è proprio Anita a spronarli con veemenza gridando: «Io non ho paura di morire, vigliacchi!»; o quando la protagonista cerca di convincere Garibaldi ad abbandonarla per non farsi arrestare e poter così raggiungere

Venezia e rianimare la rivolta. Il film inoltre si chiude con l'immagine del monumento di Anita a cavallo eretto sul Gianicolo, un ritratto distante da quello invece presentato nella gran parte del film.

Sono però gli altri due film distribuiti nel 1952 che, pur non essendo d'argomento garibaldino, evidenziano un più stretto rapporto con il dibattito culturale del tempo, dando il via da un lato alla rappresentazione sul grande schermo degli episodi non gloriosi del Risorgimento, e dall'altro aprendo il filone cinematografico sul brigantaggio, come detto assoluta novità nella storia del cinema italiano.

Il primo è *Eran trecento* di Gian Paolo Callegari,⁶⁷ che ripercorre il tragico esito della spedizione del 1857 di Carlo Pisacane – interpretato da un Rossano Brazzi all'apice del successo –, ostacolata dalla stessa popolazione che il patriota voleva liberare. Il secondo è *Il brigante di Tacca del Lupo*, settimo film di Pietro Germi e sceneggiato, tra gli altri, da Federico Fellini; in questo caso la storia è successiva all'Unità d'Italia e ci mostra un piccolo reggimento alle prese con la banda del bandito Raffa Raffa – che si presenta come soldato di Francesco II e incita gli abitanti dei villaggi alla ribellione –, sconfitto infine solo grazie all'aiuto di un altro brigante. Per la prima volta quindi sul grande schermo l'Unità non è più celebrata ma mostrata in tutte le sue contraddizioni (i soldati per avere la meglio devono rivolgersi a un altro fuorilegge) e in tutti i suoi limiti (la popolazione vede nei piemontesi solo il nuovo conquistatore). La scena forse maggiormente emblematica è proprio posta ad apertura del film, quando il sindaco del paese in cui sono ambientati gli eventi va incontro a Raffa Raffa, gli getta la bandiera italiana ai piedi e quest'ultimo la calpesta a cavallo. Garibaldi appare solo una volta in un ritratto dato alle fiamme dai briganti durante i saccheggi ma viene spesso citato – in un drastico rovesciamento di prospettiva rispetto alla tradizione precedente – come il primo colpevole della situazione del Meridione.⁶⁸

Si è accennato a come anche i soggetti letterari a sfondo risorgimentale in questo periodo diano una lettura poco eroica delle “gesta” dei patrioti. È il caso di *Senso* (1954) e di *Il gattopardo* (1963), celebri film di Luchino Visconti realizzati a quasi dieci anni di distanza l'uno dall'altro ma aventi in comune la descrizione della “fine di un mondo” e la lettura gramsciana del Risorgimento come «rivoluzione tradita».⁶⁹

67 Il film è anche conosciuto col titolo *La spigolatrice di Sapri* in quanto ispirato proprio all'omonima poesia di Luigi Mercantini. Fu la prima opera di Callegari (1912), noto soprattutto come sceneggiatore per cinema e tv.

68 Il capitano del reggimento commenta ad esempio: «Bella idea quella di Garibaldi di venire a liberare il Meridione. Ora dovrebbe venire lui a fare la guerra ai briganti».

69 Cfr. L. Miccichè, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996; C. d'Amico de Carvalho, *Luchino Visconti e il suo tempo*, Milano, Electa, 2006.

Senso, tratto liberamente dall'omonimo racconto di Camillo Boito e boicottato alla Mostra del Cinema, è ambientato a Venezia nel 1866 e ci mostra il triplo tradimento della contessa Livia Serpieri: d'amore nei confronti del marito (con un ufficiale austriaco), della causa patriottica – prima offrendo all'amante il denaro dei patrioti e poi rifiutando di guidare i contadini all'azione quando giunge la notizia dell'arrivo di Garibaldi – e infine del suo stesso amante, dal quale era stata a sua volta tradita e che denuncia per vendetta. Tutto il film mostra sullo sfondo l'azione dei patrioti veneziani, destinata però al fallimento e sempre sconnessa dalla base popolare. Come aveva teorizzato Gramsci, siamo di fronte a una «rivoluzione borghese», incapace di incidere profondamente sulla realtà. Sono emblematiche di questo fallimento proprio le figure della contessa – che rifiuta di guidare i contadini – e del marchese Ussoni, cugino di Livia – alla quale affida i soldi dei patrioti – che alla notizia dell'arrivo di Garibaldi torna clandestinamente per partecipare alla battaglia di Custoza (che originariamente doveva dare il titolo al film), ma che alla fine si ritrova solo tra i feriti sul campo di battaglia, esterrefatto per la ritirata e per il fallimento dei suoi ideali.

Il gattopardo, tratto del celebre romanzo di Tomasi di Lampedusa, è ambientato invece nella Sicilia del 1860, in piena spedizione garibaldina. Rovesciando la prospettiva neorealista – siamo nel 1963 – Visconti «penetra nel palazzo del principe Salina di Palermo per mostrare grandezza e decadenza di una civiltà al crepuscolo». ⁷⁰ La vicenda è nota. Ciò che invece è importante nel nostro percorso è proprio l'immagine dell'intera spedizione garibaldina che emerge dalla pellicola (e dal romanzo): già all'inizio del film vediamo il principe leggere dell'impresa da una lettera e da un articolo di giornale e in seguito Visconti mostra, anche se in modo parziale, alcune fasi della presa di Palermo nella quale sappiamo essere coinvolto anche il nipote Tancredi. Questi, nonostante la disapprovazione dello zio, si era unito alle camicie rosse per evitare, grazie alla sua presenza e quella di altri come lui, una deriva repubblicana della spedizione. Sarà poi lo stesso Tancredi a mostrarci l'esito della rivoluzione garibaldina tornando a casa nelle vesti di ufficiale del Regno d'Italia. Il sogno garibaldino è svanito, tutto è rimasto com'era e la vita dei Salina sembra proseguire senza differenze rispetto al passato. La continuità nel cambiamento è inoltre ulteriormente rimarcata dall'offerta di un posto da senatore che il funzionario del governo fa al principe che a sua volta rifiuta rispondendo con il celebre parallelo tra «i gattopardi» e «gli sciacalli». ⁷¹

⁷⁰ Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 538.

⁷¹ Gli sciacalli nel film sono rappresentati da don Calogero Sedara, ignorante arrivista arricchitosi accumulando feudi su feudi che mostra fieramente nel suo studio il doppio ritratto di Vittorio Emanuele e Garibaldi.

Ma al di là dell'ideale infranto, sono gli stessi garibaldini a non essere più rappresentati nelle vesti di eroici soccorritori degli umili oppressi, come mostra la scena – rievocata dal principe in un flash-back – in cui il “gattopardo” riesce facilmente a ottenere un lasciapassare da un generale garibaldino, venuto ad ammirare gli affreschi della sua residenza, che lo omaggia in modo ossequioso.

Nel 1961, solo due anni prima dell'uscita de *Il gattopardo*, in occasione del centenario dell'Unità si confrontò col mito garibaldino un altro dei padri del neorealismo, Roberto Rossellini, che con *Viva l'Italia!* realizza il terzo grande racconto cinematografico dell'impresa dei mille, dopo *I Mille* di Degli Abbatì e *1860* di Blasetti, nonché il primo a colori (fig. 14).⁷²

Il film è commissionato al regista proprio per le celebrazioni del centenario e propone una visione del risorgimento, e della spedizione garibaldina in particolare, diametralmente opposta a quella di Visconti. Già il titolo indica che ci troviamo di fronte a un'opera celebrativa che Rossellini – coadiuvato alla sceneggiatura da intellettuali sia cattolici (Diego Fabbri e Antonio Petrucci) sia comunisti (Antonello Trombadori e Sergio Amidei) – si impegna a rendere più didascalica e didattica possibile.⁷³

La storia segue da vicino le gesta dei mille, come mai fino a quel momento nella storia del cinema, dalla partenza da Quarto fino all'incontro di Teano e al ritorno di Garibaldi a Caprera. Il nizzardo è l'assoluto protagonista del film in cui, a differenza de *I Mille* e di *1860*, l'evolversi della vicenda storica è seguita direttamente al fianco del generale, impersonato dall'attore e regista teatrale Renzo Ricci.⁷⁴

Rossellini da un lato non può non offrire una rappresentazione idealizzata di Garibaldi, dipinto attraverso le virtù “storiche” di fratellanza, coraggio, grande generosità d'animo e forte moralità, oltre che come autentica guida spirituale dei suoi uomini al quale appare legato da un legame di fratellanza indissolubile.⁷⁵

72 Cfr. S. Masi, E. Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987; C. Lizzani, *Roberto Rossellini. Il suo sguardo alla realtà e alla storia*, Roma, Rai Trade, 2001.

73 Il film è aperto da una voce narrante che illustra su una cartina la situazione politica della penisola nel 1860. Con questa pellicola Rossellini inaugura il filone storico-didattico della sua filmografia, continuato nello stesso 1961 con *Vanina Vanini* – dramma sentimentale ambientato nella Roma carbonara di inizio Ottocento – e che probabilmente raggiunge l'apice con *La presa del potere di Luigi XIV* del 1966.

74 Tutti gli altri personaggi sono completamente adombrati dalla figura dell'eroe e solo Bixio ha una caratterizzazione tale che gli permette di emergere – ma solo a tratti – come *alter ego* di Garibaldi, anche se al solo fine di evidenziarne le virtù: infatti, mentre il primo è collerico e istintivo, il secondo non perde mai la calma – neanche in piena battaglia – e medita attentamente su ogni azione e le sue possibili conseguenze (come nel caso dello sbarco in Calabria o della scelta di non arrivare a Roma).

75 Inoltre nel film non manca nessuna delle frasi celebri pronunziate dal generale durante la spedizione, da «Qui si fa l'Italia o si muore» in poi.



Fig. 14. Locandina (con Garibaldi assoluto protagonista) di *Viva l'Italia!* di Rossellini.

«Fratelli italiani» è non a caso l'appellativo con cui il generale si rivolge ai soldati borbonici feriti e fatti prigionieri dopo lo scontro di Calatafimi – durante il quale le camicie rosse intonano l'inno di Mameli –, permettendo loro di scegliere se tornare a casa, arruolarsi tra i garibaldini o combatterli ancora, una volta rientrati tra le fila del loro esercito; il messaggio è semplice ma efficace: gli italiani erano già tali prima che l'Unità si realizzasse, divisi solo dai confini geografici.

Allo stesso tempo il regista ci mostra un Garibaldi alle prese con l'avanzare dell'età: reumatismi e occhiali fino a quel momento non avevano mai accompagnato l'eroe al cinema, soprattutto nella sua più grande impresa (fig. 15); Rossellini tenta così di umanizzare il mito, mostrandolo alle prese con le difficoltà comuni a tutte le persone della sua età.

Ma a parte questa umanizzazione – solo dal punto di vista fisico –, e la rappresentazione dei dissidi tra i quattro padri della patria,⁷⁶ tutto il film procede, anche formalmente, in puro stile celebrativo. Prevale infatti uno sguardo d'insieme sulle sorti dei mille che emerge non solo attraverso i campi lunghi delle scene di battaglia, ma anche dalla messa in scena dei colloqui dello stesso Garibaldi con i suoi uomini, in cui il generale appare sempre come una sorta di *primus inter pares*. È tutto il popolo italiano, di tutte le classi sociali, ad aver fatto l'Italia, come mostra l'adesione dei contadini siciliani alle truppe garibaldine – in questo il film non si discosta dai precedenti di Degli Abbatì e Blasetti – e il sacrificio di una giovane calabrese, caduta nel tentativo di aiutare lo sbarco delle camicie rosse.⁷⁷

Il film inizia e finisce con la bandiera italiana che sventola sullo schermo; ma se durante la dedica iniziale «al vivo ricordo di Giuseppe Garibaldi e dei suoi leggendari mille» è proprio l'inno garibaldino – presente come tema in tutto il film – a fare d'accompagnamento, nei titoli di coda questo è sostituito dall'inno di Mameli, suggellando così anche musicalmente il passaggio dalla rivoluzione garibaldina allo Stato italiano. Passaggio che è sottolineato anche nell'ultima scena in cui Garibaldi, dopo aver ricevuto l'ordine di ritirarsi da Vittorio Emanuele in persona, si ferma malinconico presso la capanna di un pastore dal quale riceve una zuppa appena cucinata (fig. 16): la sua missione da condottiero è, almeno per il momento, conclusa e può tornare alla sua semplice e modesta vita; toccherà ad altri, più adatti di lui, completare l'opera.⁷⁸

76 È il primo film a fare esplicito riferimento ai contrasti tra Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele e Mazzini, come nel caso delle frequenti invettive contro il Capo del governo da parte delle camicie rosse, delle accuse di Mazzini al re e del malumore degli ufficiali garibaldini alla notizia dell'arrivo a Napoli dello stesso Mazzini.

77 L'episodio ricorda da vicino quello iniziale di *Paisà* (1946), dello stesso Rossellini, basato sulla relazione tra un militare americano e una ragazza siciliana che per purezza d'animo, indole e destino somiglia molto alla giovane calabrese del film.

78 In questa scena, e in quella successiva dell'imbarco per Caprera, neanche Rossellini sfugge dalla rappresentazione mitica – consolidata già nell'Ottocento – dell'eroe che, nella sua



Figg. 15-16. Fotogrammi da *Viva l'Italia!* di Rossellini.

Nello stesso 1961, sempre in occasione del centenario, viene prodotto dalla Gamma film⁷⁹ l'originale mediometraggio d'animazione *La lunga calza verde*,⁸⁰ diretto da Roberto Gavioli da un soggetto di Cesare Zavattini. Il film, senza dialoghi ma solo musicato, è una sorta di grande balletto sul Risorgi-

grandezza d'animo, si ritira al termine della missione senza chiedere nulla in cambio e senza essere d'intralcio per il futuro sviluppo della nazione.

79 La casa è fondata nel 1953 dai fratelli Gino e Roberto Gavioli e si specializza nella realizzazione di spot pubblicitari per Carosello e di sigle per programmi televisivi.

80 Il film, nello stesso 1961, ricevette il premio come Miglior film dell'anno per la gioventù.

mento condito da soluzioni grafiche ironiche e creative che si sviluppano seguendo le variazioni del tema musicale.

Inizialmente Gavioli ci conduce nell'Italia preunitaria, dipinta come una mera meta turistica (spesso saccheggiate dai visitatori), per poi mostrarci la nascita delle società segrete,⁸¹ la loro persecuzione, la prigionia e l'esilio dei patrioti, le macchinazioni di Cavour e di un "tenebroso" Mazzini; infine, è l'arrivo di Garibaldi al galoppo (fig. 17) – lo scalpito degli zoccoli del cavallo scandisce il ritmo del film – a unire tutti nella causa nazionale, inondando letteralmente di rosso lo schermo col suo lungo mantello che trasforma ogni uomo toccato in un volontario in camicia rossa (figg. 18-19). Anche nella sua prima apparizione come disegno animato Garibaldi rimane quindi fedele alla consolidata rappresentazione iconica che lo ha caratterizzato dagli esordi del cinema italiano, indipendentemente dalle riletture ideologiche orientate in un senso (1860) o nell'altro (*Viva l'Italia!*).

Tra il 1969 e il 1974 il Risorgimento fu tra i principali protagonisti nelle sale italiane; nel 1969 uscì infatti *Nell'anno del signore*, secondo film di Luigi Magni, ambientato, come molti dei suoi lavori successivi, nella Roma papalina e oppressiva d'inizio Ottocento;⁸² del 1973 è *Le cinque giornate*, unico titolo storico nella filmografia di Dario Argento (qui al suo quarto film),⁸³ mentre dell'anno successivo è *Allosanfan* dei fratelli Taviani.⁸⁴

Del 1972 è invece *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* di Florestano Vancini,⁸⁵ tratto da una novella di Verga e alla cui sceneggiatura collabora anche Leonardo Sciascia. Il film, pur non vedendo Garibaldi tra i protagonisti, offre una delle letture più critiche e meno idealizzate della spedizione garibaldina; sin dal titolo la pellicola si

81 Leggiamo in una didascalia che l'imperatore d'Austria «re apostolico d'Ungheria ecc. voivoda della voivodia di serbia ecc.» vieta «qualsiasi borbottio».

82 Cfr. *infra*, il paragrafo seguente e la nota 94.

83 Argento (coadiuvato alla sceneggiatura da Nanni Balestrini) privilegia una prospettiva dal basso, antieroinica e farsesca, mostrandoci la vita quotidiana durante la rivolta del '48 e come questa finisca per coinvolgere i due disinteressati protagonisti (Adriano Celentano ed Enzo Cerusico).

84 La particolarità del film dei Taviani è quella di essere ambientato all'indomani del Congresso di Vienna, ovvero in uno dei momenti più bui del patriottismo italiano, mostrando come in un clima generale di resa e sconforto siano le motivazioni e le scelte individuali a prevalere su quelle collettive (in questo caso quelle della società segreta alla quale è affiliato il protagonista, interpretato da Marcello Mastroianni).

85 Vancini (1926-2008), ex giornalista e assistente di Mario Soldati, è stato uno degli autori di punta del cinema impegnato a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, dedicandosi poi prevalentemente alla realizzazione di film e serie per la TV, tra cui la fortunata seconda stagione de *La Piovra*. Cfr. G. Gambetti, *Florestano Vancini*, Roma, Gemese, 2000. Sul film del 1972 cfr. *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di scuola non hanno raccontato: un film di Florestano Vancini*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori, 2002.



Figg. 17-19. L’“effetto Garibaldi” in *La lunga calza verde* di Gavioli.

pone infatti in diretta contrapposizione con la classica retorica risorgimentale ufficiale che ancora caratterizzava opere come *Viva l’Italia!*, di cui *Bronte* costituisce una vera e propria antitesi.

Vancini racconta una delle pagine più buie dell’epopea garibaldina e del Risorgimento in generale e sceglie di farlo attraverso un’attenta ricostruzione dei fatti (nei titoli di coda sono citate le fonti storiche): è a tutti gli effetti, almeno nell’intenzione degli autori, un’operazione storiografica che però, all’indomani del ’68, non può non avere anche una forte connotazione politica.

Il film mostra come per gran parte della popolazione contadina siciliana, e non solo, Garibaldi abbia incarnato non l’ideale patriottico per eccellenza ma una ben più concreta speranza di maggiore giustizia sociale e di riforma agraria. Nel paese etneo di Bronte questa speranza si trasforma presto in una vera e propria rivolta armata contro i proprietari della «robba», guidata dal violento Gasparazzo, che si conclude con l’uccisione di quindici notabili del paese. All’arrivo dei rappresentanti dell’esercito sabaudo gli artefici delle violenze, perlopiù seguaci di Gasparazzo, abbandonano il paese, dove viene nominato sindaco temporaneo l’avvocato Nicola Lombardo, contrario alla rivolta e di idee liberali. È Nino Bixio, incaricato di riportare l’ordine nel paese, a “pacificare” la rivolta: fa arrestare 150 contadini e istituisce un veloce processo sommario per cinque “responsabili” dei disordini, tra i quali non figurano Gasparazzo e i suoi – al sicuro sulle montagne – ma l’avvocato Lombardo, il matto del paese e tre fattori innocenti. Bixio non si preoccupa di scoprire la verità, né di comprendere le ragioni della rivolta, deciso a fare del caso di Bronte un esempio per tutti i paesi vicini. Il tribunale militare condanna alla fucilazione tutti gli imputati che vengono poi giustiziati all’alba nella piazza del paese.

Quello che Vancini realizza con *Bronte* è a tutti gli effetti uno “spaghetti western risorgimentale”, dove tutti gli elementi concorrono a creare un’atmosfera di chiara ascendenza leoniana: l’importanza delle ambientazioni, il tema musicale basato sul suono dello scacciapensieri, l’uso del montaggio, la

caratterizzazione dei personaggi – in bilico tra orgoglio e barbarie – il gusto per il grottesco e anche la stessa messa in scena della violenza⁸⁶ rimandano direttamente alla fortunata stagione del western all'italiana, alla quale aveva partecipato lo stesso Vancini.⁸⁷

Questa scelta estetica di fatto sottolinea ulteriormente la condanna nei confronti di tutta la retorica risorgimentale, nel film sostituita dalla cruda rappresentazione dell'altra faccia del processo di unificazione nazionale. Se Garibaldi è oggetto di una tiepida assoluzione all'inizio del film da parte dell'avvocato Lombardo – che, di fronte al precipitare degli eventi, dice a un fattore: «Che ne sa Garibaldi di quello che succede nei nostri paesi?» – è proprio il mito garibaldino ad essere attaccato nel film, soprattutto attraverso la caratterizzazione di Nino Bixio, interpretato da Mariano Rigillo (fig. 20).

Il braccio destro dell'eroe dei due mondi è un personaggio a tinte fosche, tanto risoluto nel voler – o dover – pacificare il paese, quanto sprovvisto di qualsiasi forma di compassione, pietà e comprensione: per lui davvero «il fine giustifica i mezzi», indipendentemente dal fatto che a morire possano essere degli innocenti. La scena che sintetizza la visione di Sciascia e Vancini della spedizione garibaldina è proprio quella della fucilazione, dove per la prima volta nella storia del cinema italiano sono le camicie rosse, e non i borbonici, a formare un plotone d'esecuzione (fig. 21). La critica alla retorica risorgimentale è ulteriormente sottolineata dalla sequenza immediatamente successiva in cui il matto del paese, rimasto miracolosamente vivo dopo la fucilazione, viene ucciso con un colpo di pistola per ordine di Bixio mentre invoca in ginocchio la grazia (fig. 22). Il richiamo, palese, è alla scena iniziale di *Viva l'Italia!* di Rossellini, in cui dopo la repressione della rivolta di Palermo i borbonici fucilano i cospiratori, giustiziando brutalmente anche l'unico sopravvissuto che, come il matto di *Bronte*, stava invocando la grazia: l'equazione è evidente e non necessita di spiegazioni.⁸⁸

86 Esemplare è la sequenza iniziale del film in cui due contadini, padre e figlio, stanno tagliando legna in un bosco ma vengono sorpresi dal proprietario del terreno che li fa picchiare dai suoi scagnozzi. La camera indugia sui colpi e sulle ferite dei due contadini, sottolineando la vigliaccheria e la violenza degli uomini che non limitano i colpi neanche di fronte a un fanciullo.

87 Vancini, con lo pseudonimo di Stan Vance, è autore dell'originale *I lunghi giorni della vendetta (Faccia d'Angelo)*, con Giuliano Gemma attore protagonista. Il film è in realtà realizzato da Vancini per motivi strettamente economici causati dall'insuccesso del precedente *Le stagioni del nostro amore* (da lui anche prodotto) ma ciononostante l'estetica dello spaghetti-western ha continuato a influenzare la sua produzione seguente.

88 La visione "gattopardesca" di Vancini emerge anche dalle parole con cui l'avvocato Lombardo si difende al processo, paragonando il giudizio *ex abrupto* tipico dei Viceré a quello che stavano subendo lui e gli altri imputati nel 1861.



Figg. 20-22. Fotogrammi da *Bronte* di Vancini.

5. La tv in camicia rossa

Dopo la messa in discussione della spedizione garibaldina e di tutto il Risorgimento che ha caratterizzato il cinema degli anni Sessanta e dei primi Settanta, l'attenzione al processo di unificazione nazionale va gradualmente scemando, rimanendo in secondo piano nel dibattito culturale italiano.

L'icona Garibaldi, che nella prima metà del secolo era stata sfruttata dai “neri” e dai “rossi” e che nella seconda metà era stata messa in discussione, abbandona le sale cinematografiche per approdare in televisione, ormai vera “finestra sul mondo” e importante strumento di didattica linguistica e culturale.

Il personaggio si consacra così al di fuori delle riletture ideologiche per accostarsi definitivamente alla dimensione letteraria, divenendo un misto tra un cowboy romantico e Sandokan; perfetto per uno di quegli sceneggiati televisivi che dalla metà dei Sessanta riscosero grandi consensi riadattando per la TV i più importanti classici letterari. Infatti, anche Garibaldi è ormai un “classico”: la sua maschera a-ideologica e popolare ha, almeno per il momento, sconfitto qualsiasi tentativo passato di rilettura ed è rimasta indenne anche all'onda d'urto rappresentata dalla messa in discussione dei valori e delle figure risorgimentali.

“L'esordio televisivo” del generale avvenne nel 1974 con lo sceneggiato *Il giovane Garibaldi* diretto da Franco Rossi – già regista delle celebri trasposizioni televisive dell'*Odissea* (1968) e dell'*Eneide* (1971) –, in cui viene interpretato da Maurizio Merli (fig. 23), non ancora attore-icona del poliziesco all'italiana.⁸⁹

La scelta, originale, fatta da produttori e sceneggiatori è quella di mostrare le vicende avventurose in America latina del giovane eroe, facendo iniziare il racconto dal fallimento dell'insurrezione mazziniana del 1834 in Piemonte e interrompendolo nell'Aprile del '48, quando Garibaldi rientra in Italia con 63 volontari.

L'opera attinge esplicitamente dalle fonti letterarie e iconografiche ottocentesche – queste ultime sono mostrate anche durante la sigla d'apertura – in cui, come visto, la storia del nizzardo era già stata molto romanzata al punto da renderlo, specie per il periodo latinoamericano, un vero e proprio pirata romantico: il Garibaldi di Rossi è un ribelle idealista, ammirato dalle donne ma fedele al suo vero amore, pronto al sacrificio per la propria causa («Sono pronto a sacrificare tutto, la vita stessa, quando si tratta di lottare contro l'ingiustizia!»). Il paragone, immediato, è con il Sandokan di Emilio Salgari: entrambi lottano per il proprio ideale e perdono per esso la donna amata – pur non vedendo la morte di Anita lo spettatore sa quale sarà la sua sorte; inoltre, si tratta di un pirata e di un corsaro, dotati di grande carisma e

⁸⁹ Lo sceneggiato è stato recentemente riproposto in dvd in versione abbreviata da RaiTrade.

somiglianti anche dal punto di vista caratteriale: sprezzanti del pericolo, sono i primi a battersi; comandano i propri uomini con fermezza ma hanno un personale codice d'onore per il quale ogni compagno d'armi è come un fratello. La fondatezza del parallelo è confermata anche dalla scelta da parte della stessa coproduzione de *Il giovane Garibaldi* (Rai, O.R.T.E., Bavaria Film) di produrre a distanza di soli due anni il fortunatissimo adattamento televisivo del ciclo di romanzi salgariani.⁹⁰

Anche *Il giovane Garibaldi* è a tutti gli effetti un adattamento; la fonte principale è infatti il testo delle *Memorie* redatte da Dumas che durante lo sceneggiato viene letto dalla voce di Merli per ricordare tra loro i vari momenti del racconto. Alla "voce di Garibaldi" se ne accompagnano altre due, quella di un narratore vero e proprio che introduce i vari momenti della storia – mostrandoci spesso i luoghi del racconto così come sono oggi – e quella di Anita che, dalla seconda puntata (cioè dall'apparizione dell'eroina), introduce anche il punto di vista femminile. La tripla voce narrante, pur appesantendo spesso la visione, è il principale mezzo con cui il regista assolve a quella funzione didattica, tipica degli sceneggiati del periodo, che caratterizza anche *Il giovane Garibaldi*, realizzato anzitutto proprio per mostrare agli italiani la storia latinoamericana del Padre della patria, sconosciuta ai più.⁹¹

È proprio il narratore a inaugurare la serie, descrivendo all'inizio della prima puntata le immagini della casa dell'eroe a Caprera, «costruita con le sue mani» e con la stanza da letto «non più grande di una cella». Sin dall'inizio lo sceneggiato ci introduce, attingendo alla consolidata retorica, al mito dell'eroe, un po' pirata e un po' cowboy,⁹² qui mostrato durante quel percorso di formazione che lo avrebbe portato ad essere il primo artefice dell'Unità.

Dopo il 1974 *Garibaldi* esce nuovamente di scena dagli schermi cinematografici e televisivi per farvi ritorno solo tredici anni dopo, in un contesto politico-culturale profondamente diverso.

È tutto il filone risorgimentale, come detto, a essere gradualmente abbandonato con poche eccezioni di rilievo come *Quanto è bellu lu murire*

90 *Sandokan* di Sergio Sollima è andato per la prima volta in onda nei primi due mesi del 1976. La sovrapposizione tra *Garibaldi* e *Sandokan* è ormai un dato acquisito dalla critica letteraria che sottolinea a tal proposito come lo stesso Salgari fosse notoriamente un ammiratore dell'eroe dei due mondi. Cfr. G. Fofi, *Sandokan cioè Garibaldi*, in «L'Espresso», 21 aprile 2011; O. Calabrese, *Garibaldi tra Ivanoe e Sandokan*, Milano, Electa, 1982.

91 *Il giovane Garibaldi* rappresenta quindi un momento di passaggio centrale nella storia televisiva italiana da una forma di sceneggiato prettamente didattico a una nuova formula, più orientata all'intrattenimento, della quale *Sandokan* è il primo vero esempio di successo.

92 Oltre alle lunghe cavalcate e alla scena che ci mostra *Garibaldi* mentre fa il mandriano (figg. 24-25), è tutto lo sceneggiato ad essere immerso in atmosfere western per gli scenari, per i costumi e per lo stile di vita "rude" dell'eroe, per nulla avvezzo alle comodità.



Fig. 23. Maurizio Merli interpreta l'eroe dei due mondi ne *Il giovane Garibaldi* di Rossi.
Figg. 24-25. Il Garibaldi-cowboy dello sceneggiato.

acciso (1975)⁹³ di Ennio Lorenzini e i film ambientati nella Roma papalina di Luigi Magni.⁹⁴

Proprio il regista romano è autore nel 1987 della miniserie in quattro parti *Il generale* che vede il ritorno sullo schermo di Garibaldi, interpretato da Franco Nero.⁹⁵ Il recupero della figura dell'eroe dei due mondi avviene alla fine degli Ottanta grazie all'ascesa del Psi di Bettino Craxi, suo autentico ammiratore nonché collezionista di cimeli garibaldini. Tutta l'azione di Garibaldi viene riletta in ottica socialista e le posizioni politiche dell'eroe divengono oggetto di contesa tra lo stesso Craxi, che vede in lui un campione del proto socialismo italiano, e Spadolini – a sua volta collezionista di “reliquie” del generale – che invece ne sottolinea il repubblicanesimo mai sopito, nonostante la scelta di appoggiare l'unificazione per mano piemontese.⁹⁶

Garibaldi tornò così ad essere centrale nel dibattito politico del Paese. Il passaggio dalle pagine dei giornali allo schermo televisivo era solo questione di tempo.

La seconda serie dedicata al nizzardo si discosta profondamente dalla prima, figlia di un'altra televisione e di un altro contesto culturale, pur rimanendo ancorata alla rappresentazione mitica dell'eroe, come mostrato già dalla sequenza d'apertura della sigla in cui il “cavaliere” Garibaldi corre al galoppo verso lo schermo per poi fermarsi, tirando le redini del cavallo, avvolto nella nebbia (fig. 26).

Come per lo sceneggiato del 1974, anche in questo caso si sceglie di non concentrare la storia sulle vicende più conosciute dell'eroe ma di farla iniziare direttamente dall'arrivo dell'eroe in treno a Napoli, alla fine della spedizione garibaldina. Gran parte della storia si concentra quindi sull'amara conclusione dell'impresa mostrandoci gli ultimi scontri con l'esercito borbonico, la volontà del generale di «arrivare fino a Roma» e la sua delusione per “il tradimento” piemontese, mentre alcuni dei momenti più significativi della vita dell'eroe (il giuramento per la Giovine Italia, il ritiro da Roma nel '48, la morte di Anita) sono rievocati in sogno o tramite brevi flash-back di ricordi.

93 Il film racconta della sfortunata spedizione di Pisacane, portata sullo schermo con palese richiamo all'impresa, ugualmente fallimentare, di Che Guevara in Bolivia.

94 Dopo *Nell'anno del Signore* del '69, Magni torna più volte ad ambientare le sue storie nella Roma risorgimentale, sempre in bilico tra dramma e farsa: *In nome del Papa re* (1977), *Arrivano i bersaglieri* (1980) sullo sfondo della breccia di Porta Pia, *In nome del popolo sovrano* (1990) e *La carbonara* (2000).

95 La serie ebbe un grandissimo successo in Italia e all'estero, dove venne trasmessa in vari paesi europei, negli USA e in Sud America.

96 La contesa arrivò anche a livello elettorale con il Pri che candidò alle elezioni europee del 1984 la pronipote dell'eroe Anita Garibaldi e il Psi che rispose facendo eleggere un'altra omonima pronipote (“la vera Anita”) all'Assemblea nazionale del partito.

Lo sguardo di Magni, come suo consueto, ci accompagna alla scoperta della Napoli popolare – sono frequenti le scene in cui sono i costumi e le canzoni napoletane a diventare protagonisti – e condisce con ironia, spesso tendente al farsesco, la rappresentazione dei personaggi. Esempio migliore è rappresentato dall'incontro di Teano quando, galoppando fianco a fianco (fig. 27), Garibaldi e Vittorio Emanuele sono protagonisti di una discussione paradossale: il re insiste per donare al generale come ricompensa prima un castello e poi un battello a vapore ma, di fronte al rifiuto dell'eroe, cerca di persuaderlo ad accettare almeno qualcosa per i figli dei quali però non ricorda i nomi; saputo che si tratta di Menotti e Ricciotti, Vittorio Emanuele esclama sorpreso «che razza di nomi!» e Garibaldi, laconico, risponde: «gente che è morta per l'Italia».

Con ironia sono rappresentati anche tutti i personaggi “romanzeschi” che hanno accompagnato Garibaldi nella spedizione: Jessy White, Dumas padre e, in particolare, fra' Giovanni Pantaleo.

Uno dei personaggi caratterizzati con più attenzione da Magni è Francesco II; il regista ci offre anche il punto di vista del re borbonico, soffermandosi sui suoi dubbi e sul suo tentativo di comprendere la volontà popolare. Il sovrano senza regno è, agli occhi di Magni, solo una vittima del proprio tempo e delle malefatte dei suoi predecessori; un ragazzo senza grande personalità, poco incline a difendere un regno già perso ma allo stesso tempo di indole buona e magnanimo (fa salvare un garibaldino che stava per annegare e, nonostante la richiesta della moglie, non lo fa fucilare).⁹⁷

Garibaldi, pur rappresentato con un inedito *sense of humor*, non sfugge neanche in questo caso a una rappresentazione iconica, anche se Magni mostra come la sua mitizzazione sia frutto di un sentimento popolare spontaneo. È ad esempio il caso dell'arrivo dell'eroe a Napoli, dove è accolto dalla popolazione in festa e dalla banda che sospendono all'unisono urla e musica proprio nel momento in cui l'eroe esce dal vagone,⁹⁸ per poi accompagnarlo “in processione” per le vie della città (fig. 28).

Il Leone di Caprera è dotato delle consolidate virtù di generosità, rispetto per il nemico – fa mettere agli arresti Ricciotti perché disegna un paio di corna su un ritratto di Francesco II –, misericordia quasi messianica – perdona l'autore di un tentato assassinio ai suoi danni e lo accoglie tra le camicie rosse –, sono sottolineate le sue abilità di generale e la sua poca inclinazione alle comodità (rifiuta di dormire nel letto reale preferendo invece coricarsi per terra).

Ma la particolarità del Garibaldi di Magni è quella di presentarsi più volte, per la prima volta sullo schermo, come autentico socialista e vero repubblicano

97 Il personaggio di Francesco II sarà approfondito da Magni due anni più tardi nel film *'O Re*, nel quale il regista torna a mostrare il sovrano quasi sollevato per la perdita del regno.

98 In questa atmosfera di sospensione Liborio Romano esclama: «Ma chi è, san Gennaro?».



Figg. 26-28. Fotogrammi dalla miniserie *Il Generale* di Magni.



Figg. 29-30. Lo sconforto di Garibaldi (F. Nero) per non poter proseguire la marcia su Roma.

(Magni risolve a suo modo la contesa tra Craxi e Spadolini), costretto a mettere la propria spada al servizio dei Savoia in nome dell'Unità nazionale. L'episodio più esplicito è quello della visita dei garibaldini alla reggia di Caserta dove Bixio commenta lo stupore del bimbo che li accompagna per la quantità di oro delle sale, sottolineando come sia stato raccolto «tutto alle spalle del popolo», e dove Garibaldi stesso osservando il trono riflette: «non ci sarà pace nel mondo finché ci saranno al mondo sedie del genere». Garibaldi ha piegato gli ideali al suo sogno di unire l'Italia con Roma capitale e soprattutto per questo l'arrivo dell'ordine di non continuare la marcia verso l'Urbe lo getta nel più profondo sconforto (figg. 29-30).

Magni, quindi, pur non riuscendo a evitare del tutto la retorica dell'eroe, porta sullo schermo un Garibaldi più umano, con i suoi slanci idealistici – e non semplicemente ideali –, le sue delusioni, il suo *sense of humor* e le preoccupazioni paterne per i figli che lo accompagnano.

Figlio della nuova attenzione per Garibaldi è anche il film d'animazione del 1995 *L'eroe dei due mondi* di Guido Manuli, su sceneggiatura dello stesso Manuli e Maurizio Nichetti. Consulente storico del film è il senatore Guido Gerosa, autore di una biografia del generale⁹⁹ e amico di Craxi (che ha scritto la prefazione al libro). Obiettivo dichiarato era celebrare le gesta del più grande eroe nazionale inserendole in una cornice divertente per i bambini ai quali era rivolta l'opera, ma i lunghi tempi di lavorazione fecero slittare l'uscita nelle sale del film al '95, dopo la fine del Psi e il tramonto della breve “stagione neo garibaldina”, provocando un inevitabile insuccesso al botteghino.

L'opera presenta un doppio registro d'animazione: i disegni di Manuli raccontano la storia principale, ovvero il naufragio di un piccolo pescatore a Ca-

99 G. Gerosa, *Il generale: vita di Giuseppe Garibaldi*, Torino, ERI, 1986.



Fig. 31. “Nonno” Garibaldi in *L'eroe dei due mondi* di Manuli.

prera dove viene accolto da Garibaldi, che non rivela di essere tale e lo aiuta a cercare – con l’assistenza di quattro animali parlanti¹⁰⁰ – il padre e il fratello, anche loro naufragati. Nelle pause della ricerca l’eroe racconta al giovane le storie di Garibaldi, che dice di aver conosciuto personalmente, proprio come farebbe un nonno col nipote (fig. 31). Queste rievocazioni storiche sono affidate allo stile realistico del regista e pittore palermitano Manfredi Manfredi, i cui colti disegni aprono il film attraverso la lunga introduzione in cui il vecchio Garibaldi rievoca da Caprera le tappe principali della sua vita (fig. 32).¹⁰¹

Per narrare le gesta dell’eroe nell’introduzione e nei racconti del generale al ragazzo, Manfredi utilizza come modelli le sequenze più celebri della storia del cinema italiano dedicato alle camicie rosse, in particolare *1860, Viva l’Italia!* (per l’impresa dei mille), e i due recenti sceneggiati televisivi per il periodo latinoamericano e le vicende della Repubblica Romana e della morte di Anita. Dal film di Blasetti riprende ad esempio la scena della partenza da Quarto (fig. 33) in cui le camicie rosse gioiscono per l’arrivo del generale, mentre da quello di Rossellini la fucilazione iniziale dei patrioti palermitani e le scene della battaglia di Calatafimi.

La sequenza forse più riuscita del film, conforme al proposito dell’educare divertendo, è quella in cui “nonno Garibaldi”, per spiegare la situazione preunitaria della penisola, usa la metafora del ballo in cui la donna Italia, immancabilmente turrita, è contesa tra Vittorio Emanuele, Francesco II (fig. 34), Pio IX e l’impera-

100 I nomi degli animali, che come nella migliore tradizione Disney (certamente punto di riferimento di Manuli) danno vita a vari momenti comici, sono particolarmente significativi: il cavallo Quarto, la capra Caprera, il pappagallo brasiliano Piemonte (verde con sfumature bianche e rosse) e il gatto rosso Radetzky (come il governatore del Lombardo-Veneto).

101 Il racconto si ferma all’incontro di Teano e non mostra le successive e controverse vicende dell’eroe.



Fig. 32-33. Il realismo di Manfredo Manfredi.

Fig. 34. Donna Italia contesa tra Vittorio Emanuele e Francesco II.

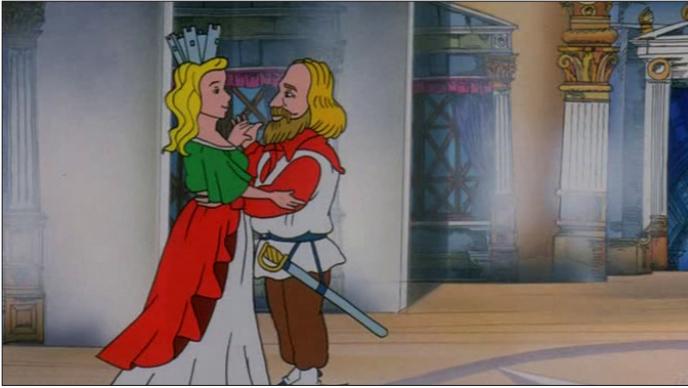


Fig. 35. Il ballo tra l'Italia e il suo salvatore.

tore Francesco Giuseppe; ovviamente è l'arrivo di Garibaldi a salvare la povera Italia, finalmente libera di ballare con il suo cavaliere in camicia rossa (fig. 35).

Finito il *revival* garibaldino di matrice socialista, le camicie rosse e tutto il Risorgimento tornano ai margini della vita culturale italiana, come dimostra l'indifferenza di pubblico e critica per *Li chiamarono... briganti* (1999) di Pasquale Squitieri e *Tra due mondi* (2002) di Fabio Conversi.

Per il primo si dovrebbe in realtà parlare di un vero e proprio caso di censura politica contemporanea dato che il film venne ritirato dalle sale solo dopo poche settimane dall'uscita e non è reperibile né in VHS né in DVD. L'opera di Squitieri infatti si pone come erede, ancora più polemico, del filone cinematografico sul brigantaggio, narrando le vicende del bandito Carmine Crocco (esistito realmente), ex garibaldino che vuole arruolarsi nella guardia nazionale del proprio paese in Basilicata ma che viene invece incarcerato, scoprendo a sue spese che dal regno borbonico a quello sabauda nulla è realmente cambiato nella gestione del potere e che la vera unica differenza consiste nell'aumento delle tasse e nell'instaurazione di un regime di polizia. Crocco sceglie quindi la strada del brigantaggio filoborbonico anche se non rinnega Garibaldi, il primo ad essere stato tradito («amu persu tutti quanti. C'hanno futtuti»). È il caso più esplicito di revisionismo storico sul Risorgimento, non più, come sosteneva Gramsci, incompleto ma del tutto fallimentare e addirittura catastrofico nelle conseguenze.¹⁰²

102 L'ufficiale piemontese (interpretato da Franco Nero), che cerca di persuadere il generale inviato a pacificare la rivolta (molto simile al Bixio di *Bronte*) a tentare di comprendere le cause e a non fare giustizia sommaria, osserva come: «per molti Garibaldi era l'Italia unita», mettendo in evidenza il ruolo dell'eroe nella creazione di speranze poi rivelatesi illusorie. Allo stesso

Solo la vicinanza di ricorrenze tra il bicentenario della nascita di Garibaldi (2007) e del cento quinquantesimo dell'Unità d'Italia (2011) ha riportato d'attualità le camicie rosse e il Risorgimento. Anche il cinema e la televisione hanno approfittato della rinnovata attenzione, proponendo nel 2007 *I Viceré* di Roberto Faenza (tratto dal noto romanzo di De Roberto), la mediocre miniserie TV *Eravamo solo mille* di Stefano Reali – che racconta sullo sfondo delle vicende garibaldine, in cui lo stesso Garibaldi è solo una comparsa, il triangolo amoroso tra la principessa Isabella di Montalto, il cugino al quale è destinata in sposa e il suo colto precettore che finirà tra le fila delle camicie rosse¹⁰³ –, e *Anita, una vita per Garibaldi* di Aurelio Grimaldi in coproduzione tra Italia e Brasile, a tutti gli effetti una *soap opera* mascherata da film.

6. Conclusioni. Un'icona incontestabile

L'icona Garibaldi ha attraversato, anche se a fasi alterne, la storia del cinema italiano: modello attorno al quale veicolare il sentimento di appartenenza nazionale durante gli anni Dieci, tra i padri ideali del fascismo per la cinematografia degli anni Venti, simbolo della Resistenza antifascista nei Quaranta, in bilico tra eroe tradito e primo accusato del fallimento risorgimentale tra i Sessanta e Settanta, infine personaggio romanzesco svuotato di qualsiasi lettura critica o ideologica per il pubblico televisivo.

I tentativi di offrire al pubblico il volto umano del mito – in particolare nei casi di Rossellini e Magni – non sono mai riusciti del tutto a distaccarsi da una sua rappresentazione retorica e idealizzata radicata nella nostra cultura popolare già alla fine dell'Ottocento.

La maschera a-ideologica è infatti il vero filo conduttore di qualsiasi rappresentazione cinematografica, o televisiva, dell'eroe dei due mondi: Caserini, Degli Abati, Blasetti, Alessandrini, Rossellini, Rossi, Magni, Manuli aderiscono tutti allo stesso schema iconico al di là delle diverse reinterpretazioni ideologiche; il santo laico del cinema muto non è così diverso dall'eroe in camicia nera o da quello socialista. Garibaldi, primo e sommo eroe d'Italia, non appartiene alla dimensione storica, non può essere “umanizzato”, né contestato.

tempo un prete che aiuta i briganti sottolinea come «qua nessuno lo conosce questo governo, se non attraverso le tasse, le carceri, le fucilazioni, la fame». Per Squitieri, quindi, il Risorgimento garibaldino è stato solo una mera illusione; la realtà che ha lasciato in eredità è, invece, addirittura peggiore di quella precedente.

103 Lo stile della miniserie è in tutto e per tutto analogo a quello delle contemporanee fiction sentimentali prodotte malamente nel nostro paese, molto distante dall'intento didattico de *Il giovane Garibaldi* o dalla rappresentazione umanizzata e ironica de *Il generale*.

Ad un'analisi attenta, infatti, in tutti i casi in cui il cinema si è fatto portavoce di una visione fortemente critica del Risorgimento, Garibaldi non compare mai tra i protagonisti, come se davvero fossimo portati anche inconsciamente a "salvarlo" da qualsiasi tentativo revisionista.

Garibaldi è giustificato anche in quei casi, come nei film sul brigantaggio, in cui la critica sugli effetti immediati dell'unificazione si fa più violenta – «anche lui è stato tradito» afferma Crocco, il brigante protagonista del film di Squitieri – e quando è chiamato in causa come colpevole, lo è per una colpa non sua, ovvero come artefice indiretto della piemontizzazione del meridione. Nella maggior parte dei casi, invece, Garibaldi rappresenta la speranza delusa del cambiamento possibile.

In modo analogo, si è potuto dare una rappresentazione a tinte fosche di alcuni esponenti delle camicie rosse – come Bixio in *Bronte* – o addirittura mettere in mostra il doppiogiochismo dei garibaldini – ad esempio ne *Il gatto-pardo* –, senza coinvolgere mai direttamente il generale; il suo *status* simbolico non lo avrebbe permesso.

In quest'ottica diventa comprensibile anche la scelta degli episodi della vita dell'eroe portati sullo schermo e, viceversa, di quelli esclusi. Il Garibaldi "minore" della secessione americana, della terza guerra d'indipendenza e delle campagne in Francia – tutti momenti meno celebrati dalla retorica e dalla iconografia ufficiale che potrebbero per questo restituire un ritratto meno scontato dell'eroe – non appare mai sugli schermi italiani.

Nella retorica dell'eroe però i momenti più gloriosi non coincidono necessariamente con le vittorie; l'aspetto fondamentale è che evidenzino esemplarmente le sue straordinarie qualità e la sua dedizione alla causa, servita anche a costo del sacrificio; assumono così un posto di rilievo, oltre ovviamente alla spedizione dei mille, l'amaro epilogo della Repubblica Romana con la seguente morte di Anita e l'esilio latinoamericano che, oltre a permettere di raccontare la nascita del grande amore del generale, consente di mostrare la nascita e la formazione dell'eroe, momento indispensabile e fondante di tutto il mito.

Filmografia

- La presa di Roma*, di Filoteo Alberini (1905)
Garibaldi, di Mario Caserini (1907)
Il piccolo garibaldino, anonimo (1909)
Il racconto del nonno, di Giuseppe De Liguoro (1910)
Anita Garibaldi, di Mario Caserini (1910)
Goffredo Mameli, anonimo (1911)
I Mille, di Mario Caserini e Alberto Degli Abbati (1912)
L'Italia s'è desta, di Elvira Notari (1914)
Gloria ai caduti, di Elvira Notari (1916)
Seppie morire e fu redento, di Alfredo Robert (1916)
Il grido dell'aquila, di Mario Volpe (1923)
Dalle cinque giornate di Milano alla Breccia di Porta Pia, di Silvio Laurenti Rosa (1923)
La cavalcata ardente, di Carmine Gallone (1925)
Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi, di Aldo De Benedetti (1926)
Garibaldi e i suoi tempi, di Silvio Laurenti Rosa (1926)
I martiri d'Italia (il trionfo di Roma), di Silvio Laurenti Rosa (1927)
1860, di Alessandro Blasetti (1934)
Piccolo mondo antico, di Mario Soldati (1941)
Un garibaldino al convento, di Vittorio De Sica (1942)
Cavalcata d'eroi, di Mario Costa (1951)
Camicie rosse (Anita Garibaldi), di Goffredo Alessandrini (1952)
Eran trecento, di Gian Paolo Callegari (1952)
Il brigante di Tacca del Lupo, di Pietro Germi (1952)
Senso, di Luchino Visconti (1954)
Viva l'Italia!, di Roberto Rossellini (1961)
La lunga calza verde, di Roberto Gavioli (1961)
Il Gattopardo, di Luchino Visconti (1963)
Nell'anno del Signore, di Luigi Magni (1969)
Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, di Florestano Vancini (1972)
Le cinque giornate, di Dario Argento (1973)
Allosanfan, di Paolo e Vittorio Taviani (1974)
Il giovane Garibaldi, sceneggiato televisivo di Franco Rossi (1974)
Quanto è bello lu murire acciso, di Ennio Lorenzini (1975)
Il Generale, miniserie TV di Luigi Magni (1987)
'O re, di Luigi Magni (1989)
L'eroe dei due mondi, di Guido Manuli (1995)
Li chiamarono... briganti, di Pasquale Squitieri (1999)
Tra due mondi, di Fabio Conversi (2002)
I Viceré, di Roberto Faenza (2007)
Eravamo solo mille, miniserie TV di Stefano Reali (2007)
Anita, una vita per Garibaldi, di Aurelio Grimaldi (2007)
Noi credevamo, di Mario Martone (2010)

Bibliografia

- Argentieri M., *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979
- Armani G., *Introduzione*, in G. Garibaldi, *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1998
- Banti A.M., *Sublime madre nostra*, Roma-Bari, Laterza, 2011
- Battaglia R., *Risorgimento e resistenza*, Roma, Editori Riuniti, 1964.
- Bazzano N., *Donna Italia*, in *I simboli della politica*, a cura di F. Benigno e L. Scucimarra, Roma, Viella, 2010, pp. 45-84.
- Bernardini A., *Il cinema muto italiano*, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 1980-1982
- Bontempelli M., *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori. Libro Secondo, Risorgimento d'Italia*, Firenze, Soc. Ed. dante Alighieri, 1935
- Bronte. *Cronaca di un massacro che i libri di scuola non hanno raccontato: un film di Florestano Vancini*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori, 2002
- Brunetta G.P., *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972
- Brunetta G.P., *Cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia, 1975
- Brunetta G.P., *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991
- Brunetta G.P., *Storia del cinema italiano*, 4 voll., Roma-Bari, Laterza, 2001
- Brunetta G.P., *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008
- Calabrese O., *Garibaldi tra Ivanoe e Sandokan*, Milano, Electa, 1982
- Cambi F., *Introduzione*, in R. Certini, *Il mito di Garibaldi: la formazione dell'immaginario popolare nell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2000
- Carocci G., Grassi G., *Le Brigate Garibaldi nella resistenza*, Milano, Feltrinelli, 1979
- d'Amico de Carvalho C., *Luchino Visconti e il suo tempo*, Milano, Electa, 2006
- Della Peruta F., *Garibaldi fra mito e politica*, in *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 1989
- Dizionario dei registi del cinema mondiale*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2005-2006
- Dumas A., *Le memorie di Garibaldi*, Milano, Mursia, 2010 (1^a ed. Parigi 1860)
- Dumas A., *Montevideo ou une nouvelle Troie*, Paris 1850
- Foa V., *Questo Novecento*, Torino, Einaudi, 1996
- Fofi G., *Sandokan cioè Garibaldi*, in «L'Espresso», 21 aprile 2011
- Gambetti G., *Florestano Vancini*, Roma, Gemese, 2000
- Garibaldi G., *Memorie*, Milano, Rizzoli, 1998
- Garibaldi G., *Cleia. Il governo dei preti*, Milano, Kaos, 2006
- Gentile G., *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze, Sansoni, 1936
- Gerosa G., *Il generale: vita di Giuseppe Garibaldi*, Torino, ERI, 1986
- Giuseppe Garibaldi e il suo mito*, Atti del LI congresso di storia del Risorgimento italiano, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1984
- Gori G., *Alessandro Blasetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1984
- Isnenghi M., *Usi politici di Garibaldi dall'interventismo al fascismo*, in *Garibaldi condottiero. Storia, teoria, prassi*, a cura di F. Mazzonis, Milano, Franco Angeli, 1984
- Isnenghi M., *Garibaldi fu ferito*, Roma, Donzelli, 2007
- Laurano P., *Garibaldi fu sfruttato*, Orbetello, Effequ, 2010

- Lizzani C., *Roberto Rossellini. Il suo sguardo alla realtà e alla storia*, Roma, Rai Trade, 2001
- Lombardi G., *Filoteo Alberini, l'inventore del cinema*, Roma, Edizioni Arduino Sacco, 2008
- Mack Smith D., *Garibaldi*, Milano, Mondadori, 1995
- Malfitano A., *La figura di Giuseppe Garibaldi nell'Italia fascista. Mussolini, Ezio Garibaldi e il "fascismo garibaldino"*, in «Storia e futuro», a. 2007, n. 15, online all'url: www.storiaefuturo.com
- Masi S., Lancia E., *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987
- Miccichè L., *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996
- Micheli P., *Il cinema di Blasetti parlò così*, Roma, Bulzoni, 1990
- Mida M., *Roberto Rossellini*, Parma, Guanda 1955
- Mussolini B., *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, vol. VIII, Milano, Hoepli, 1934
- Pappalardo F., *Il mito di Garibaldi. Vita, morte e miracoli dell'uomo che conquistò l'Italia*, Casale Monferrato, Piemme, 2002
- Riall L., *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Bari-Roma, Laterza, 2007
- Soriano F., *Il "garibaldinismo" in Francia tra idealità, aspirazioni e contraddizioni della lotta politica antifascista (1914-1926)*, in «Storia e problemi contemporanei», a. XXII (2009), n. 50, pp.101-122
- Sorlin P., *La storia nei film*, Intr. di G. Gori, Firenze, La Nuova Italia, 1984
- Thiesse A.-M., *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, il Mulino, 2001
- Togliatti P., *Lo statuto e la lotta per la libertà*, in «Stato operaio», a. II (1928), n. 5, p. 225
- Troianelli E., *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1905-1930)*, Roma La Goliardica, 1989
- Ugolini R., *Garibaldi. Genesi di un mito*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982
- Valori A., *Garibaldi*, Roma, UTET, 1941
- Viola P., *Storia moderna e contemporanea*, vol. III, *L'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000
- Viola P., *L'Europa moderna. Storia di un'identità*, Torino, Einaudi, 2004
- Volpe G., *Storia del movimento fascista*, Milano, Ispi, 1939
- Zemon Davis N., *La storia al cinema*, Roma, Viella, 2007

Sitografia

Database dell'ANICA:

www.anica.it

Database del CITWF (Compelte Index To World Film):

www.citwf.com

Dizionario Biografico degli Italiani Treccani online:

<http://www.treccani.it/biografie/>