

# Storicamente 7-2011

Rivista del Dipartimento di Discipline Storiche, Antropologiche e Geografiche - Università di Bologna - [www.storicamente.org](http://www.storicamente.org)  
ArchetipoLibri, Bologna - [www.archetipolibri.it](http://www.archetipolibri.it)

---

150° Anniversario Unità d'Italia

---

## Giovanni Lasi Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla Prima guerra mondiale

Storicamente ISSN 1825-411X  
volume 7 - 2011, March 4<sup>th</sup> 2011, art. 16  
DOI: 10.1473/stor101  
[http://www.storicamente.org/05\\_studi\\_ricerche/lasi\\_garibaldi\\_film.htm](http://www.storicamente.org/05_studi_ricerche/lasi_garibaldi_film.htm)

**Author's Address:** Univ. Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo (MUSPE),  
via Barberia 4, Bologna, I-40123, Italy, [giovanni.lasi@tin.it](mailto:giovanni.lasi@tin.it)

**Abstract:** The first film produced by an Italian studio was "La presa di Roma - 20 settembre 1870" (Albertini & Santoni, 1905) and the Italian Risorgimento will continue to be one of the most favoured subjects of Italian cinematography. In the period of silent screen films, between 1905 and 1927, approximately 60 films were produced in Italy concerning the Risorgimento, of which at least 30 were regarding Garibaldi and his epic actions. Even in the cinema, Garibaldi continued to be the most representative and emblematic figure of the Risorgimento, and his popularity is often exploited in misleading ways by the figures of power during the first decades of the twentieth century to ideologize the figure of Garibaldi, still through cinema.

**Keywords:** Italian Cinema; Italian Risorgimento; Garibaldi; 19th-20th Century

# Giovanni Lasi

## Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla Prima guerra mondiale

«Oggi ho visto il volto di Garibaldi; e ora tutta la devozione dei suoi amici mi appare chiara come la luce del giorno. Ti basta guardarlo in volto, e senti forse che egli è l'unico uomo al mondo che potresti servire e seguire ciecamente fino alla morte con il cuore in mano.»

[Herriet Meuricoffre, Napoli, agosto 1860, in Butler 1901, 50]

Il volto di Garibaldi fa la sua apparizione su uno schermo cinematografico già nel primo film italiano, *La presa di Roma – 20 settembre 1870*, prodotto dalla Alberini & Santoni nel 1905 in occasione del XXXV anniversario della Breccia di Porta Pia<sup>1</sup>.

La prima proiezione ufficiale viene organizzata al culmine dei festeggiamenti, la sera del 20 settembre 1905: migliaia di persone affollano il piazzale di Porta Pia dove, proprio in prossimità della Breccia, è stato installato un enorme schermo.

Il film realizzato da Filoteo Alberini si articola in sette quadri: i primi sei illustrano i preparativi e le fasi salienti della battaglia della Breccia, mentre l'ultimo, introdotto dalla didascalia "Apoteosi", mostra i Padri della Patria immortalati in posa plastica nella fissità del *tableau vivant*.

Gli Eroi del Risorgimento italiano, Garibaldi, Mazzini, Vittorio Emanuele II e Cavour, immobili tra le nuvole dell'Empireo, si esibiscono in parata; al centro l'Italia turrata in veste di donna<sup>2</sup> li benedice, ossequiandoli con in una mano il tricolore e

---

<sup>1</sup> *La presa di Roma* (Alberini & Santoni, 1905) è ormai considerato, da un'ampia tradizione storiografica, il primo film italiano, in quanto film di esordio di un'industria cinematografica italiana fino a quel momento inesistente. L'Alberini & Santoni, fondata nel 1905, è infatti la prima casa di produzione italiana. Sul film *La presa di Roma* e sulle vicende produttive della Alberini & Santoni si veda: [Canosa 2006; Bernardini 1983, 117-125; Brunetta 2008a, 160-164; Redi 2009, 10-18; Toffetti 2007].

<sup>2</sup> «Mutuata dalla Rivoluzione Francese, l'immagine della Patria personificata in una donna dalla corona turrata si inserisce nell'iconografia politica italiana durante il periodo giacobino (1796-1798)» [Banti 2000, 56]. Sull'immagine allegorica dell'Italia turrata cfr. Porciani 1993, 385-428.

nell'altra la palma della vittoria; sullo sfondo si intravedono le sagome del Campidoglio e del Quirinale.

L'anonimo interprete di Garibaldi è ripreso alla destra della Patria, di tre quarti, con lo sguardo indirizzato alla macchina da presa e dunque verso il pubblico che acclama entusiasta sotto il grande schermo di tela bianca.

Il volto dell'Eroe dei Due Mondi di nuovo si rivolge agli italiani, vivo, benché immobile, rianimato dalla potenza del cinematografo.

La funzione vivificatrice del cinema è di certo una delle prerogative che maggiormente attrae e sorprende gli spettatori di inizio Novecento e la possibilità di riportare a nuova vita, seppur su uno schermo, fatti e personaggi della storia patria verrà ampiamente considerata non solo dalle case di produzione, ma anche dalle istituzioni che intuiscono fin da subito le potenzialità del cinematografo quale formidabile strumento propagandistico e pedagogico<sup>3</sup>.

Il nuovo mezzo tecnologico è immediatamente arruolato come ultimo ed efficace ritrovato di una strategia di comunicazione visiva a tema risorgimentale, già ampiamente collaudata nella seconda metà dell'Ottocento, che ha Garibaldi tra i soggetti privilegiati [Ragazzi 2007] e che mira a diffondere e a promuovere i valori del Risorgimento al fine di consolidare e radicare un sentimento identitario nazionale ancora inconsistente, soprattutto tra le classi popolari e meno istruite. D'altro canto le classi dirigenti, con l'esaltazione della vicenda risorgimentale di cui si dichiarano espressione politica e culturale, perseguono una definitiva legittimazione che,

---

<sup>3</sup> Nei primi anni di diffusione del cinematografo, le istituzioni, pur osteggiando i film dai contenuti amorali e violenti, in linea di massima vedono nel nuovo *medium* un mezzo utile per la divulgazione di contenuti istruttivi, di messaggi edificanti e di nobili ideali soprattutto tra i ceti popolari e meno colti che costituiscono il pubblico prevalente degli spettacoli cinematografici dell'epoca. Il problema della pericolosità sociale e della possibile potenzialità eversiva del cinematografo, in assenza di uno strumento legislativo di controllo espressamente dedicato, sarà motivo di allarme già negli anni immediatamente successivi e darà origine inizialmente a un energico movimento di opinione favorevole a drastiche misure censorie, guidato dal procuratore della Corte di Appello di Roma, G. B. Avellone e sostenuto da autorevoli personalità politiche prevalentemente di orientamento cattolico, quindi a una serie di circolari governative che danno facoltà ai prefetti di sospendere le programmazioni ritenute socialmente dannose e infine all'approvazione della legge n. 785 del 25 giugno 1913, presentata dall'on. Luigi Facta, che prevede "l'esercizio di vigilanza sulle produzioni cinematografiche" e che porta - con i decreti attuativi del maggio del 1914 - alla costituzione di un ufficio di revisione dei film sotto il diretto controllo della direzione generale della Pubblica Sicurezza. Sull'argomento si vedano: [Bernardini 1981, 194-214] [Bernardini 1982, 211-220].

soprattutto per la perdurante ostilità della Chiesa<sup>4</sup>, stentano ad ottenere ancora nei primi anni del Novecento.

In questa disseminazione dell'immagine risorgimentale ad uso propagandistico, il cinema, per l'efficacia persuasiva, assume un ruolo privilegiato: gli spettatori si sentono partecipi, coinvolti, quasi proiettati di persona nell'evento a cui stanno assistendo.

*La presa di Roma* è una sorta di manifesto fondativo dell'Italia Unita, un monumento laico [Brunetta 2008b, 160], ma è in primo luogo la resurrezione di un episodio cruciale per i destini della nazione, che si rianima grazie al “miracolo” del cinematografo: il pubblico si sente al fianco dei bersaglieri che valicano la Breccia di Porta Pia, rivive la gioia della vittoria e l'incredibile illusione di realtà non svanisce nemmeno di fronte all'immagine oleografica dell'ultimo quadro.

In definitiva il film di Alberini vuole essere la testimonianza della presenza “in vita” del Risorgimento e dei suoi protagonisti, i cui valori nel 1905, a 35 anni dal XX settembre, rimangono attuali e insostituibili. Una tesi in linea con la strategia ideologica della classe politica in quel momento al potere, che non solo si prodigherà per promuovere il film, ma collaborerà direttamente alla sua realizzazione [Lasi, 2006, 86-107].

Il tentativo di attualizzare il Risorgimento da parte delle istituzioni è peraltro comprovato dall'estrema importanza riservata alle celebrazioni, agli anniversari, alle ricorrenze patriottiche, che sono organizzati e sovvenzionati direttamente o indirettamente dallo Stato, al fine di ottenere la più ampia e sentita partecipazione popolare.

Come per le apoteosi laiche, anche le celebrazioni patriottiche fanno parte di una retorica risorgimentale plasmata sul modello della simbologia religiosa; proprio in opposizione al perdurante e attivo proselitismo cattolico, le istituzioni oppongono al tradizionale culto religioso cristiano la cosiddetta “religione della Patria” [Baioni 1994, 90-105] che mutua in chiave laica l'apparato simbolico ed iconografico della

---

<sup>4</sup> Già all'indomani della presa di Roma, Pio IX dichiarò illegittima l'autorità dello stato italiano, prima con l'enciclica *Respicientes* e poi con il veto papale *Non expedit*, in cui, di fatto, si proibiva ai cattolici qualunque tipo di coinvolgimento con le istituzioni laiche andate al potere dopo il 20 settembre 1870.

liturgia ecclesiastica: in quest'ottica le cartoline degli eroi risorgimentali e le figurine dei corpi militari sostituiscono i santini; le strade e le piazze, un tempo dedicate a santi e vescovi, vengono ribattezzate con i nomi dei martiri del Risorgimento; i pellegrinaggi patriottici avvicendano quelli cristiani; nei calendari e negli annuari le feste religiose sono affiancate dalle ricorrenze nazionali.

E proprio le celebrazioni patriottiche e le ricorrenze nazionali diventano le migliori occasioni per la realizzazione di film dedicati al Risorgimento: se *La presa di Roma* è espressamente concepito per essere presentato durante i festeggiamenti del XX settembre, il primo film sulla vita di Garibaldi viene girato nel 1907, in vista dei cento anni dalla nascita dell'Eroe dei Due Mondi.

La casa di produzione che si fa carico dell'impresa è la Cines, la società sorta dopo l'acquisizione della Alberini & Santoni, di cui ha ereditato la vocazione patriottica. Incaricato della realizzazione il regista emergente Mario Caserini, che nella sua breve e fortunata carriera avrà modo di confrontarsi molte altre volte con soggetti risorgimentali.

Al film, intitolato semplicemente *Garibaldi*<sup>5</sup>, viene dedicato spazio sulla stampa di settore quando è ancora in fase di lavorazione:

Già in macchina ci fu dato di vedere in visione la indicata pellicola, la quale è riuscita ottimamente e non possiamo far altro che raccomandarla ai colleghi. Le truccature di Garibaldi, di Vittorio Emanuele e di tutti gli altri personaggi storici delle varie epoche in cui si dividono i quadri sono riuscitissime; i movimenti dei garibaldini, i panorami delle posizioni occupate, ed infine tutto, tutto è riuscito con impressionante verità storica, che farà di certo andare in visibilio gli spettatori. Se detta pellicola fosse colorita, tutte quelle camicie rosse desterebbero certamente un maggior entusiasmo, ma accontentiamoci per ora di così, ché, altrimenti, la cosa perderebbe il merito dell'attualità [«Rivista Fono-cinematografica» 1907, 61].

---

<sup>5</sup> Il film verrà presentato anche con altri titoli: *Vita e morte di Giuseppe Garibaldi*, *Vita di Giuseppe Garibaldi*, *Garibaldi e la sua epopea*, *Epopea garibaldina*.

L'anteprima concessa al cronista della «Rivista Fono-cinematografica»<sup>6</sup> testimonia il vigore con cui la Cines intende promuovere il film di Caserini, che viene venduto al considerevole prezzo di L. 300 (a fronte di 220 mt di lunghezza) con la possibilità per gli esercenti di acquistare a corredo «planches a colori di grande formato (85 x 116)» che la società produttrice mette a disposizione al costo di L. 0,75 la copia [«Aurora» 1907, 8].

Nelle pubblicità sulla stampa e negli affissi murari approntati dalla Casa romana, il *Garibaldi* di Caserini viene celebrato come una «grande ricostruzione storica in 12 quadri»<sup>7</sup>: in effetti nel film vengono riprodotte in ordine rigorosamente cronologico le tappe fondamentali della vita dell'Eroe nizzardo, dalle vicende sudamericane fino alla morte nell'isola di Caprera, in ottemperanza, almeno nella successione degli eventi, a quella attendibilità storiografica così fortemente rivendicata.

Al di fuori della Storia rimangono però i quadri di apertura e di chiusura del film, il primo intitolato “Garibaldi” e l'ultimo che, come ne *La presa di Roma*, propone un'apoteosi<sup>8</sup>. Purtroppo il film di Caserini è andato perduto e dunque non conosciamo l'esatta configurazione delle due, ma, rifacendosi ai canoni di apertura e chiusura dei film utilizzati nella cinematografia dell'epoca, possiamo supporre che il quadro iniziale altro non fosse che una presentazione dell'Eroe in posa che si mostra al pubblico, mentre è lecito presumere che l'ultima scena ricalcasse quel modello di apoteosi laica, tanto frequente nella pubblicistica e nell'illustrazione dell'epoca e già proposto, come si è detto, nel finale de *La presa di Roma*. Di nuovo si riscontrano invariate quelle peculiarità rappresentative e simboliche sottolineate a proposito del film di Alberini: da un lato l'Eroe resuscitato, che, in presenza, si rivolge agli italiani,

---

<sup>6</sup> Negli anni seguenti le anteprime espressamente organizzate per i recensori diventarono una prassi consolidata che garantiva alle case di produzione una migliore e anticipata promozione dei propri film, ma nel 1907 questa strategia di comunicazione non è praticata, se non in casi sporadici.

<sup>7</sup> I titoli dei quadri sono riportati nella pagina pubblicitaria già citata [«Aurora» 1907, 8]: I) “Garibaldi”, II) “Garibaldi in America”, III) “L'incontro con Anita (1838)”, IV) “Anita fra i marinai di Garibaldi”, V) “L'assalto delle truppe imperiali”, VI) “In Italia”, VII) “La morte di Anita (1849)”, VIII) “Il sogno di Garibaldi”, IX) “Sul Volturno (1860)”, X) “L'incontro tra Vittorio Emanuele Garibaldi a Teano (1860)”, XI) Nel Tirolo (1866), XII) Morte di Garibaldi a Caprera (1882) – Apoteosi.

<sup>8</sup> Come si nota dall'elenco dei quadri sopra indicato, l'ultimo quadro con l'apoteosi non è neppure conteggiato tra i 12 a cui si fa riferimento nella presentazione dei film, in quanto considerato già all'epoca immagine celebrativa al di fuori della ricostruzione storica.

dall'altro la santificazione laica del Padre della Patria, entità superiore definitivamente elevata all'immortalità.

Uno dei titoli alternativi del film di Caserini è *Vita e morte di Giuseppe Garibaldi*: se nel caso specifico la fine terrena dell'Eroe è solo il viatico per la gloria eterna, la simbologia risorgimentale prevede un altro genere di morte esemplare, a sua volta ripreso dalla tradizione cristiana: il martirio per il bene supremo che, nell'accezione laica e patriottica, non è Dio, ma la Nazione [Riall 2008, 23-44]. Morte esemplare che viene esaltata ne *Il piccolo garibaldino*, il secondo film ispirato all'epopea garibaldina, realizzato sempre dalla Cines nel 1909. Il soggetto narra la storia di un ragazzo che fugge di casa per raggiungere il babbo volontario nella spedizione dei Mille; arrivato in Sicilia il piccolo patriota viene arruolato nelle file garibaldine e muore in combattimento a fianco del padre. Il film ancora una volta si conclude con un'apoteosi, che però in questo caso si discosta dalla retorica formale usualmente utilizzata nella composizione di tali raffigurazioni celebrative poiché rende omaggio ad un coraggioso, ma anonimo combattente e non ad un Padre della Patria. La scena è animata e si svolge in ambito familiare, all'interno di un salotto borghese, con il fantasma del giovane eroe che, abbracciato dall'Italia personificata e avvolto nel tricolore, appare alla madre: la donna, seppur disperata, bacia la ferita letale sul petto del figlio, rendendo onore all'estremo sacrificio del ragazzo in difesa della Patria.

Nonostante sia ribadita la sacralità della Nazione e dei suoi Eroi, nel film si verifica un primo slittamento di ordine ideologico rispetto alla rigorosa laicità che contraddistingue i primi soggetti risorgimentali trasposti sullo schermo cinematografico. Ne *Il piccolo garibaldino* per la prima volta la Chiesa e la simbologia cristiana assumono una connotazione positiva, in alleanza con la causa risorgimentale: basti pensare che è un prete a salutare le camicie rosse in partenza per la Sicilia, dopo che lo stesso curato ha benedetto le armi dei garibaldini, ossequiato dai volontari; in un'altra scena è ben visibile un grande crocifisso appeso in bella vista nella stanza della madre del piccolo garibaldino; infine sarà una monaca a soccorrere il ragazzo morente sul campo di battaglia.

Questo primo, seppur timido, tentativo di associare i valori cattolici alla vicenda risorgimentale è del resto un segno dei tempi: l'acceso anticlericalismo che aveva caratterizzato la politica italiana di fine Ottocento si sta progressivamente stemperando e, nonostante il perdurante attrito tra Stato e Chiesa, le istituzioni liberali, come peraltro il Vaticano, vedono ormai nel socialismo il vero pericolo. Questi nuovi equilibri influenzano la rappresentazione popolare del mito garibaldino e, con una vera e propria epurazione formale e concettuale, l'innegabile anticlericalismo di Garibaldi<sup>9</sup> verrà progressivamente cancellato o perlomeno edulcorato.

Al contrario l'entusiasmo, l'altruismo e il coraggio con cui molti adolescenti avevano seguito il Generale fino a sacrificare la propria vita rimangono tra gli elementi dell'epica garibaldina che più colpiscono l'immaginario popolare[Balzani et al. 2003]: il cinematografo immancabilmente si adegua, in pieno accordo, tra l'altro, con le istituzioni, impegnate con ogni mezzo ad infondere nelle giovani generazioni un solido sentimento patriottico e un'incondizionata fedeltà alla nazione [Gibelli 2005].

A questo proposito viene incentivata la diffusione di una vastissima letteratura pedagogica per ragazzi di argomento risorgimentale: libretti, opuscoli illustrati, racconti settimanali, letture di sussidiari che riportano storie ambientate nel Risorgimento e che hanno come protagonisti eroi adolescenti. Tra questi un volumetto intitolato *Il piccolo garibaldino*, scritto da un certo capitano Giuliano Mazè<sup>10</sup>, da cui, con ogni probabilità, è tratto il soggetto dell'omonimo film della Cines.

Sempre in ambito letterario, sul modello agiografico della secolare produzione letteraria dedicata alle vite dei santi, tra Ottocento e Novecento si assiste a una moltiplicazione esponenziale delle biografie dedicate agli eroi risorgimentali - e in particolare a Garibaldi - che diventano popolarissime soprattutto tra i lettori che si rivolgono all'editoria popolare. Il cinema, che ha come riferimento il medesimo

---

<sup>9</sup> "Il Gesuita rappresenta la malizia umana: quando ai primordi della società un astuto poltrone capi che si poteva vivere lautamente, ingannando, alle spalle degli imbecilli che lavorerebbero per lui, egli fu gesuita, fu prete, fu negromante e le moltitudini lo venerarono" [Garibaldi 1872, 99].

<sup>10</sup> Probabilmente si tratta di uno pseudonimo: dalle ricerche effettuate non si è trovato traccia né di un militare, né di un reduce, né di un giornalista, né di uno scrittore che avesse quel nome.

pubblico, non manca di cavalcare l'onda e già nel 1910, a soli tre anni dal successo di *Garibaldi*, la Cines propone nuovamente un soggetto biografico garibaldino, declinandolo questa volta al femminile. Nel 1910 esce nelle sale *Anita Garibaldi*, film di 30 quadri che la Casa romana pubblicizza sul suo catalogo con un enfatico commento:

Quadri superbi compongono queste cinematografie, tra i quali grandioso ed emozionante il combattimento al Gianicolo, di fronte alla cupola di San Pietro e la fuga di Garibaldi attraverso la palude di Comacchio.  
[«Bollettino Cines», 1911]

Ripercorrendo la vita di Anita Ribeira il film illustra gli episodi salienti dell'epopea di Garibaldi, dai conflitti sudamericani fino alla tragica morte dell'eroina nel 1849 presso la fattoria Guiccioli alla Mandriola.

Il film si apre con l'Eroe dei Due Mondi in Uruguay, impegnato a compiere «fatti d'arme gloriosi», come recita la pubblicità della Cines nel catalogo destinato agli esercenti; l'episodio però è risolto in modo sbrigativo e superficiale. La circostanza non è casuale: gli ideali internazionalisti del Generale non sono approfonditi, né particolarmente esaltati nella divulgazione corrente della vicenda garibaldina: la pubblicistica popolare, in parte, e il cinema, del tutto, coglieranno del periodo sudamericano [Riall 2007, 27-39] esclusivamente l'aspetto esotico, romantico, soprassedendo sulle istanze rivoluzionarie in piena conformità con le istituzioni liberali dell'epoca che vedono nell'internazionalismo garibaldino un pericoloso riferimento all'ideologia socialista contro cui strenuamente si oppongono.

Anche in *Anita Garibaldi* il primo quadro ambientato in Sudamerica altro non è che la semplice ambientazione dell'incontro tra Garibaldi e la sua futura compagna: del resto Caserini nell'impostazione globale del soggetto, pur attenendosi con una certa scrupolosità alla cronaca, mira volutamente a far emergere la drammaticità degli eventi con toni narrativi e accenti stilistici e formali che attengono più al racconto romanzesco che alla ricostruzione storica.

La connotazione tragica ed epica della vicenda biografica dell'Eroe è peraltro una delle fondamenta su cui si basa la costruzione del mito di Garibaldi e la dimensione drammatica della vita del Generale viene ampiamente ripresa ed enfatizzata dall'iconografia e dalla letteratura ottocentesca [Riall 2007, 230-242] e di inizio Novecento a cui il cinematografo si ispira.

Nello stesso anno la Cines ribadisce la propria vocazione garibaldina, riprendendo il filone degli eroi adolescenti inaugurato con *Il piccolo garibaldino*: nel 1910 la Casa romana distribuisce infatti *Eroico pastorello* e *Per la patria (Epopèa garibaldina)*, i cui protagonisti sono ancora una volta giovani valorosi, devoti al condottiero nizzardo e disposti al sacrificio nell'adempimento del loro dovere al servizio della Patria.

Sulla scia della Cines già dal 1908 altre case di produzione si sono cimentate con soggetti risorgimentali, ma fino al 1910 tutti i film su Garibaldi e sui garibaldini sono stati realizzati esclusivamente dalla società romana: la prima concorrente ad incrinare questo monopolio è la Milano Films che proprio nel 1910 fa uscire nelle sale *Il racconto del nonno*, 280 metri, realizzatore Giuseppe De Liguoro, attore e *metteur en scène* teatrale e cinematografico. Di nuovo la vicenda ruota attorno alle imprese di un ragazzo che durante la campagna di Garibaldi in Tirolo nel 1866 si distingue per l'eroismo dimostrato in aiuto alle camicie rosse. Anche in questo caso, come ne *Il piccolo garibaldino*, il film si conclude con la madre del giovane che legittima esplicitamente la vocazione al martirio del figlio, pronto a sacrificarsi al servizio della nazione; la didascalia che precede la sequenza in cui il ragazzo decide di arruolarsi nella truppa garibaldina recita: «Da quel giorno divenni soldato e la mamma mi dicea sempre che: *Chi si sacrifica per la patria è benedetto dall'umanità*». Da notare, anche in quest'ultima citazione, la traslazione laica di un atto liturgico cristiano: la benedizione non viene da Dio, ma «dall'umanità».

Dal punto di vista narrativo *Il racconto del nonno* risulta essere di particolare interesse in quanto la vicenda su cui si basa la trama del film viene introdotta dallo stesso protagonista che, ormai anziano, narra ai nipoti le proprie avventure adolescenziali al fianco dei garibaldini.

L'uso del *flash back* sarà un espediente linguistico frequentemente utilizzato nella successiva filmografia a soggetto risorgimentale: l'inserimento di un personaggio autorevole che ha vissuto in prima persona le vicende storiche narrate si rivela un artificio estremamente utile per accrescere l'immedesimazione del pubblico e avvalorare la veridicità dei fatti esposti<sup>11</sup>. Con questa impostazione narrativa l'Ambrosio di Torino realizzerà nel 1911 *Nozze d'oro*, episodio della battaglia di Palestro e, nel 1913, *La lampada della nonna*, ambientato durante la II guerra di indipendenza.

Nel 1911, 50° anniversario dell'Unità d'Italia, i film che fanno riferimento alle vicende garibaldine sono tre: *La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi*, ricostruzione storica della cattura e dell'esecuzione dei due eroi risorgimentali, prodotto dalla Helios, piccola, ma attiva Casa di Velletri; *Goffredo Mameli* della Cines, in cui l'autore dell'inno nazionale, interpretato dal famoso attore Amleto Novelli, combatte a difesa della Repubblica Romana, per poi cadere, ferito mortalmente, al fianco di Garibaldi<sup>12</sup>; e infine *Stirpe d'eroi*, film Cines sul martirio giovanile, in questo caso di due fratelli entrambi adolescenti che, aderendo all'appello di Garibaldi «L'Italia vuole eroi», si immolano alle porte di Roma durante i combattimenti del '49.

Tra le imprese dell'Eroe dei Due Mondi la spedizione del 1860 è certamente uno dei soggetti privilegiati: tra i film già citati sia *Eroico pastorello* (Cines 1910) che *Per la Patria (Epopèa garibaldina)* (Cines 1910) sono ambientati durante la missione garibaldina nell'Italia meridionale, mentre nel primo film biografico sull'Eroe, *Garibaldi* (Cines 1907), lo spazio dedicato all'impresa dei Mille è ampio e si articola su due quadri, a differenza degli altri episodi, risolti in un unico quadro.

---

<sup>11</sup> Il cinema riprende una pratica comune nella letteratura popolare a soggetto risorgimentale in cui un personaggio narrante, quasi sempre un reduce vero o immaginario, racconta ad uditori più giovani le imprese a cui ha partecipato durante il Risorgimento. Lo storico Mario Isnenghi parla di "rammemorazione", congiunzione tra memoria e affabulazione, che nei primi del '900 si risolve con la formula "io c'ero, noi c'eravamo" [Isnenghi 2007, 5-6].

<sup>12</sup> «Le truppe francesi accerchiano Roma per ferire a morte la Repubblica romana e il poeta trasformato in soldato fa vedere a Porta San Pancrazio e sotto le mura del Vaticano come delle novelle vittorie possano ancora cingere il nome glorioso di Roma. 'Venite a morire con me', grida Garibaldi e Goffredo Mameli, ascoltando l'appello dell'eroe, combatte valorosamente fino al sacrificio della vita», da un programma di sala [Bernardini e Martinelli 1993, 221].

Nel 1912 l'audace spedizione del 1860 viene rievocata in due film: *Garibaldi a Marsala*, ancora una volta prodotto dalla romana Cines, e *I Mille*, girato da Alberto Degli Abbatini per l'Ambrosio di Torino.

Quest'ultimo titolo ha un posto di rilievo nella filmografia a soggetto risorgimentale del cinema muto italiano: il film riscuote un enorme successo di pubblico ed entusiastici consensi dalla critica in Italia e all'estero, tanto che il prestigioso periodico cinematografico statunitense «Moving Picture World», nel gennaio del 1913, tributerà a *I Mille* l'onore della copertina.

In effetti la messa in scena di Degli Abbatini risulta impeccabile: articolando magistralmente la storia dell'amore tra una pastorella e il figlio di un ricco liberale con l'attività del gruppo di patrioti di cui fanno parte, il regista riesce a rendere, con toni poetici e accattivanti, la dettagliata cronaca dell'avanzata di Garibaldi verso Palermo e della successiva presa della città da parte dei garibaldini. L'uso studiato delle luci, la precisa composizione delle inquadrature, l'organizzazione e il sincronismo delle comparse nelle scene di battaglia fanno de *I Mille* uno dei migliori film a soggetto risorgimentale degli anni '10 ad oggi esistenti.

Un aspetto senz'altro originale è la rappresentazione della figura di Garibaldi.

Il Generale, fin dalle prime didascalie, viene continuamente evocato dai protagonisti, ma per gran parte del film non appare fisicamente in scena. La sua presenza però è comunque palpabile e, attraverso i resoconti dei vari personaggi, lo spettatore riesce a seguire l'evolversi della sua azione, che, seppur a distanza, condiziona passo passo l'intero svolgimento della vicenda. Garibaldi è un'entità trascendente in grado di governare l'ordine delle cose anche *in absentia*. Solo nei momenti decisivi l'Eroe si materializza, si incarna e guida il suo popolo alla vittoria.

Emblematica l'ultima sequenza in cui Garibaldi, giunto vittorioso a Palermo, arringa alla folla dal balcone di un palazzo: inizialmente Degli Abbatini inquadra il Generale di schiena, a mezza figura, leggermente dall'alto, lasciando intravedere sullo sfondo, oltre le sue spalle, la folla in delirio che lo acclama dalla piazza sottostante. Nell'inquadratura successiva il punto di vista si inverte: la macchina da presa è posizionata nella piazza e rivolta verso la terrazza dove campeggia la sagoma del

condottiero. Se dapprima lo spettatore, seppur un passo indietro, era sul balcone al fianco di Garibaldi, ora è tra i palermitani festanti che inneggiano alla loro guida suprema<sup>13</sup>. Un campo e controcampo certo non usuale nella cinematografia dell'epoca e dunque ancor più significativo; un interscambio di punti di vista che induce il pubblico alla massima immedesimazione, ma che è anche allusivo di un'identità: Garibaldi è l'Italia, l'Italia è Garibaldi.

Anche dal punto di vista dell'interpretazione storica *I Mille* offre spunti interessanti, infatti il presunto decisivo apporto della Chiesa in favore del raggiungimento dell'unità nazionale, che, seppur timidamente, era già stato adombrato ne *Il piccolo garibaldino*, nel film di Degli Abbati viene ulteriormente esplicitato<sup>14</sup>.

Le frasi di fra' Lorenzo, frate cappuccino aggregato al manipolo di patrioti fedeli a Garibaldi, fissate in alcune didascalie del film, suonano come inequivocabili:

Dio, tu lo vedi... io non mi allontano da Te, se io avvicino il mio animo ad un ideale di Giustizia, io sono in Te! La patria soffre. Tu non hai creato barriere tra fratelli e fratelli. Lascia che i cuori si stringano ai cuori. Dio Grande Onnipossente benedici l'Italia Una!

E ancora:

Nel nome di Dio e della Patria, binomio indissolubile e perfetto, santificato dal sangue dei Martiri, venerato con Fede infrangibile, io, Sacerdote di Cristo, come voi votato a morte, vi benedico e vi consacro fratelli.

---

<sup>13</sup> Non sfuggono le similitudini tra questa adunata e quelle che si terranno, a distanza di poco più di un decennio, sotto il balcone di piazza Venezia. La retorica e l'iconografia "garibaldina" di matrice ottocentesca fu ampiamente ripresa dal Fascismo: l'appellativo "Duce", ad esempio, prima che a Mussolini era comunemente riferito, già nell'Ottocento, all'Eroe dei Due Mondi.

<sup>14</sup> Non mancano i religiosi che hanno partecipato al Risorgimento, basti pensare a Giovanni Pantaleo e al barnabita Ugo Bassi, ma la presenza costante e, a volte, incongruente di preti, suore e simboli religiosi nella filmografia risorgimentale dalla metà degli anni '10 in poi diventa evidentemente strumentale a favorire uno spirito di riconciliazione che è auspicato dalle istituzioni e che va consolidandosi nell'opinione pubblica.

Nel 1912 il processo di riappacificazione tra Stato e Chiesa è ormai in fase avanzata e quel linguaggio liturgico che la retorica risorgimentale aveva tentato di espropriare alla Chiesa, paradossalmente, torna nel suo alveo naturale proprio in riferimento a quelle rivendicazioni patriottiche che ne avevano giustificato la declinazione in chiave laica.

Questa operazione di strisciante revisionismo storico e di strumentalizzazione politica avrà ulteriori sviluppi nella successiva cinematografia risorgimentale.

Nel 1913 l'Ambrosio distribuisce nelle sale *Le campane delle morte (Episodio della rivoluzione siciliana)*; il film narra dell'insurrezione degli abitanti di un villaggio siciliano che, attendendo lo sbarco di Garibaldi, decidono di scacciare la guarnigione borbonica. Il segnale stabilito per l'avvio della rivolta è il rintocco delle campane della chiesa e, come ne *I Mille*, un frate - guarda caso fra' Lorenzo - è tra i protagonisti della rivolta, tanto che è lui a procurare le armi agli insorti.

Tralasciando la centralità del ruolo che ancora una volta il clero assume nello svolgimento della trama, curiosa è la recensione di un noto critico dell'epoca che, piuttosto, mette in evidenza la funzione antisocialista che questi film a soggetto risorgimentale dovrebbero assumere.

Scriva Angelo Pietro Berton<sup>15</sup>, sulle pagine del «Maggese Cinematografico» riferendosi al film:

Il fatto attuale<sup>16</sup> potrà forse non essere rigidamente storico, ma di consimili ne sono piene le pagine del nostro Risorgimento. Ed è bene che siano ricordate in questi tempi [...] in cui degli arruffapopoli, abbandonata la striglia, trasformati in tribuni a stipendio fisso, predicano ai giovani l'ideale del truogolo e la suburra internazionale [Berton 1914].

La lettura ideologica del Risorgimento e della storia garibaldina non è comunque prerogativa di tutti i film prodotti in quel periodo sull'argomento: sempre nel 1913

---

<sup>15</sup> Angelo Pietro Berton, firma influente del «Maggese cinematografico» e de «La Vita Cinematografica», dichiaratamente schierato su posizioni cattoliche. Su A. P. Berton cfr. Grifo 2006, 72-76.

<sup>16</sup> Allusione all'episodio descritto dal soggetto del film.

Aldo Molinari dirige per la Vera Film *O Roma o morte! (1867 - 1870)*, una ricostruzione storica delle battaglie per la conquista della capitale, tra cui il sanguinoso combattimento di Villa Glori; ancora nel '13 lo stesso Molinari, di nuovo per la Vera Film, gira *Il campanile della vittoria (Racconto di Natale)*, un curioso soggetto che si conclude con l'assalto di una pattuglia garibaldina accorsa in aiuto di un gruppo di patrioti assediati da un manipolo di soldati borbonici disertori e dediti al brigantaggio. Una sorta di «Arrivano i nostri».

Nell'imminenza della I guerra mondiale la Cines di Roma ritorna ad occuparsi di Risorgimento con la produzione de *L'Italia s'è desta*, film incentrato sulla vita dei fratelli Emilio ed Attilio Bandiera e sulle vicissitudini di Matilde d'Aspravallo, coraggiosa patriota e fidanzata di Emilio, che, dopo la morte del compagno, continua per anni ad essere perseguitata dalla polizia borbonica; in procinto di essere giustiziata, viene salvata dalle truppe garibaldine che entrano a Napoli. Il film si conclude con l'apparizione di Garibaldi che con la sola sua presenza mette in fuga i soldati borbonici. Recita testualmente un programma di sala dell'edizione francese del film: «all'improvviso le colline attorno si gremiscono di camicie rosse e l'imponente figura di Garibaldi si staglia nel cielo. I soldati borbonici si danno a fuga precipitosa» [Bernardini e Martinelli 1993, 265].

Per l'approssimazione nella ricostruzione delle vicende storiche<sup>17</sup> il film è ferocemente stroncato dalla critica: dalle pagine de «La Vita Cinematografica» Pier da Castello, pseudonimo del già citato Angelo Pietro Berton, non usa mezzi termini:

Bastano pochi cenni storici per dimostrare che questi fratelli Bandiera potrebbero essere i fratelli Cairoli o ...i fratelli Maccabei, la cui storia non ha nulla a che fare coi Bandiera [da Castello 1914].

E su «La Cinefono», in un articolo a firma di K(eraban) si rincara la dose:

---

<sup>17</sup> La scarsa documentazione e l'approssimazione rispetto al reale svolgimento dei fatti storici narrati sono gli argomenti maggiormente utilizzati dalla critica dell'epoca per stroncare molti film a soggetto storico.

Colui che ha scritto il soggetto in questione o è un pessimo studente di...  
matematica o è uno storiografo folle che si è messo in testa di fare che la  
storia cammini a modo suo [K(eraban) 1914].

Nonostante le critiche impietose *L'Italia s'è desta* ha un notevole successo nelle sale: il particolare momento storico - il film esce nell'ottobre del 1914 - certamente favorisce il consenso di pubblico accordato alla pellicola. L'entrata in guerra dell'Austria ha riacceso negli italiani il mai sopito risentimento irredentista nei confronti della potenza asburgica. Si moltiplicano le manifestazioni patriottiche e gli ideali risorgimentali ritornano ad essere di estrema attualità.

Le proiezioni di *L'Italia s'è desta*, come quelle di altri film risorgimentali dello stesso periodo, diventano occasione di rumorose dimostrazioni anti-austriache da parte del pubblico in sala: nel caso specifico durante la "prima" torinese del film della Cines si verifica una sorta di incidente diplomatico tra Italia e Austria, che, nonostante gli attriti, sono ancora legate dalla Triplice Alleanza. Nelle interruzioni della proiezione necessarie per il cambio del rullo della pellicola si esibisce una danzatrice belga, Feline Verbits, che allietta il pubblico ballando avvolta nella bandiera del suo Paese, già in guerra con l'Austria. Gli spettatori, alla vista del vessillo belga, applaudono entusiasticamente, inveendo contro l'aggressore austriaco. L'indomani la diplomazia viennese protesta e la direzione della sala è costretta a modificare il numero d'intermezzo, facendo indossare alla ballerina non più la bandiera belga, ma il tricolore. Il risultato però non cambia: il resoconto di un cronista presente in sala non lascia adito a dubbi:

Così le danze vennero vietate e la bella e gentile danzatrice, vestita dei colori italiani, dovette sostituire alle danze evocanti il suo infelice paese, un nostro antico ballo piemontese: *La bella Gigogin* che ci richiama alla memoria i tempi eroici del Risorgimento. E gli applausi prima volti al Belgio, vennero poi diretti alla Patria nostra, infelice essa pure nella sua neutralità imbelle, priva di ogni luce di idealità [Kardec, 1914]

Intemperanze simili si verificano in tutte le sale italiane in cui viene proiettato il film, tanto che in molte città la programmazione de *L'Italia s'è desta* sarà vietata dalle autorità.

Se prima dell'entrata in guerra dell'Italia i film risorgimentali costituiscono per le istituzioni un motivo di imbarazzo nei confronti dell'alleato austriaco, dopo il 1915, con il rinnovarsi dell'eterno conflitto tra il nostro paese e il nemico naturale asburgico, le autorità governative non solo tollerano, ma anzi auspicano la realizzazione di film esplicitamente ostili all'Austria e ai suoi alleati.

L'anno in cui l'Italia entra nel primo conflitto mondiale la produzione di film a soggetto risorgimentale e patriottico è vastissima: alcuni di questi riguardano l'epopea garibaldina. A pochi giorni dalla dichiarazione di guerra la Tiber Film presenta *Ciceruacchio*, film girato da Emilio Ghione sulla vicenda del celebre maniscalco romano, combattente al fianco di Garibaldi nella difesa della Repubblica romana e suo compagno nella successiva fuga verso Venezia. Nello stesso anno esce nelle sale *Il nemico*, titolo evocativo della catanese Etna Film, per la regia di Giuseppe De Liguoro. In questo caso il film si accanisce con un'altra nazione al momento in guerra con l'Italia, la Germania; il soggetto infatti ripropone un episodio della guerra franco-prussiana del 1870 e i protagonisti sono un gruppo di garibaldini accorsi in aiuto dell'alleato d'oltralpe contro l'odiato nemico tedesco.

L'anno successivo, nel 1916, vengono realizzati, rispettivamente dalla Dora Film e dalla Robert Film, *Gloria ai caduti* e *Seppe morire e fu redento*: le trame trattano di episodi del conflitto mondiale in corso, in cui sono coinvolti due anziani patrioti già protagonisti dell'epopea garibaldina. In *Gloria ai caduti* l'attempato reduce che ha combattuto al fianco di Garibaldi è la guida spirituale del giovane nipote che si batte contro il nemico austriaco, mentre in *Seppe morire e fu redento* il vecchio garibaldino riprende le armi per combattere di nuovo in difesa della patria.

Ancora una volta in questi due film si rinnova il tentativo di attualizzare il Risorgimento, quale incontestabile legittimazione delle scelte morali e politiche delle classi dirigenti al potere: la partecipazione in prima persona dei due anziani garibaldini all'ennesimo conflitto contro gli austriaci contribuisce a nobilitare nel

cuore degli italiani la sanguinosa impresa bellica che la propaganda esalta come la quarta guerra di indipendenza<sup>18</sup>.

Sempre nel 1916 l'Ambrosio realizza *Val d'Olivi*, tratto dal romanzo ottocentesco di Anton Giulio Barilli. Nell'economia della trama il riferimento all'epopea garibaldina è quasi marginale: la partecipazione dei due protagonisti maschili alla campagna garibaldina dell'Agro romano nel 1867 è un elemento importante, ma non centrale nella contrastata vicenda amorosa, che è il vero fulcro della narrazione.

Tra il 1917 e il 1918 Garibaldi e i garibaldini si eclissano dai cartelloni dei cinematografi, lasciando il ruolo da protagonisti ai valorosi, eroici soldati italiani che valorosamente, al fronte e sugli schermi, stanno combattendo contro gli odiati austriaci in quella che diventerà la Grande Guerra.

Ma sarà solo questione di tempo perché, qualche anno più tardi, il Fascismo e il suo cinema non mancheranno di resuscitare nuovamente l'Eroe dei Due Mondi, questa volta nelle vesti autoritarie del Duce condottiero<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Già durante la precedente guerra italo-turca il cinema e, in particolare, la critica cinematografica non avevano mancato di associare l'evento bellico in corso con la vicenda risorgimentale: tra il 1911 e il 1913 vengono realizzati molti film ferocemente nazionalisti sulla campagna libica e di frequente si evoca il patriottismo e l'eroismo risorgimentale per incitare combattenti e popolazione contro il nuovo nemico della nazione, utilizzando espedienti narrativi e figurativi ripresi direttamente dalla precedente filmografia a soggetto risorgimentale.

<sup>19</sup> In epoca fascista sono molti i film che fanno riferimento diretto o indiretto all'epopea garibaldina e ai suoi protagonisti. Tra i vari titoli: *Il grido dell'aquila* (M. Volpe, 1923); *La cavalcata ardente* (C. Gallone, 1925); *Anita o Il romanzo dell'amore dell'eroe dei due mondi* (A. De Benedetti, 1926), *Garibaldi e i tempi suoi* (Silvio Laurenti Rosa, 1926); *1860* (A. Blasetti, 1934), *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1942).

## Reference List:

- Baioni M. 1994, *La religione della patria*, Quinto di Treviso (TV): Pagus.
- Balzani R. et al. (eds.) 2003, *Giovani, volontari, sognatori. I garibaldini dal Risorgimento alla grande guerra*, Bologna: Costa.
- Banti A. M. 2000., *La nazione del Risorgimento*, Torino: Einaudi.
- Bernardini A. 1981, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905-1909*, vol. II, Roma-Bari: Laterza, 1981.
- Bernardini A. 1982, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato. 1910-1914*, vol. III, Roma-Bari: Laterza.
- Bernardini A. 1983, “*La presa di Roma*”, *prototipo del cinema italiano*, in Costa A. (ed.) 1983.
- Bernardini A. and Martinelli V. 1993, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911*. Prima parte, Roma: C.S.C - Nuova ERI-Edizioni Rai.
- Brunetta G. P. 2008, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari: Laterza.
- Butler J. 1901, *In memoriam Herriet Meuricoffre*, cit. in Riall L. 2007.
- Canosa M. (ed.) 2006, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Recco: Le Mani.
- Costa A. (ed.) 1983, *La macchina del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firenze: La casa Usher.
- Garibaldi G. 1872, *Cantoni il volontario. Romanzo storico*, Milano: Politti, cit. in Isnenghi M. 2007.
- Gibelli A. 2005, *Il popolo bambino*, Torino: Einaudi.
- Grifo M. 2006, *Angelo Pietro Berton. Cinefilo appassionato, cineasta mancato*, «Immagine», III serie (10/11), 72-76.

- Isnenghi M. 2007, *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma: Donzelli.
- Janz O. and Klinkhammer L. 2008, *La morte per la patria*, Roma: Donzelli.
- Lasi G. 2006, *La ripresa di Roma. / Recapturing Rome*, in Canosa M. (ed.) 2006.
- Martinelli V. 1993, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1914*. Prima parte, Roma: C.S.C - Nuova ERI-Edizioni Rai.
- Porciani I. 1993, *Stato e nazione. L'immagine debole dell'Italia* in Soldani S. e Turi G. (eds.) 1993.
- Ragazzi F. (ed.) 2007, *Garibaldi nell'immaginario popolare*, Genova: De Ferrari.
- Redi R. 2009, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- Riall L. 2007, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma-Bari: Laterza.
- Riall L. 2008, «*I martiri nostri son tutti risorti?*». *Garibaldi, i garibaldini e il culto della morte eroica ne Risorgimento* in Janz O. e Klinkhammer L. 2008.
- Soldani S. and Turi G. (eds.) 1993, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna: Il Mulino.
- Toffetti S. (ed.) 2007, *Da «La presa di Roma», a «Il piccolo garibaldino». Risorgimento, massoneria, istituzioni: l'immagine della Nazione nel cinema muto (1905 – 1909)*, Roma: Gangemi Editore.

## Sources

- Berton A. P. 1914, «Il Maggese cinematografico», 25 gennaio.
- «Catalogo Cines 1911», cit. in Bernardini A. e Martinelli V. 1996.
- da Castello P. (Berton A. P.) 1914, «La Vita Cinematografica», 22 novembre, cit. in Martinelli V. 1993.
- K(eraban) 1914, «La Cinefono», 30 dicembre cit. in Martinelli V. 1993.
- Kardec A. 1914, «La Cinematografia Italiana ed estera», 30 novembre.
- «L'Aurora» 1907, luglio.

«Rivista Fono-cinematografica» 1907, *La pellicola Garibaldi della Società Cines di Roma*, luglio.