Garibaldi in celluloide: il generale tra foto d'epoca, cinema e fiction televisiva

di Giancarlo Beltrame

Se ci fosse stato il cinema all'epoca della Spedizione dei Mille, stiamone certi, Garibaldi l'avrebbe usato per sostenere a fini di propaganda la propria impresa. Come fece con un'altra forma espressiva nel 1860 ancora molto giovane: la fotografia. Si devono infatti alla Spedizione dei Mille i primi fotoreportage di guerra in Italia. C'erano stati sì i fotografi francesi al seguito di Napoleone III l'anno precedente, ma Léon Méhédin arriva a Valeggio sul Mincio che tutto è già finito e la Pace di Villafranca è già stata siglata (la battaglia di Solferino è il 24 giugno, lui parte il 1º luglio e arriva solo l'11 luglio), e non gli resta quindi – da fotografo che oggi si chiamerebbe "embedded", inquadrato nello Stato maggiore dell'armata – che andare a immortalare, nel vero senso della parola, i luoghi destinati a entrare nella mitologia di regime: Solferino, Magenta e, per restare vicino a noi, Valeggio e Villafranca, come documenta il suo album *La campagne d'Italie* conservato nella Biblioteca nazionale di Francia; e delle stereoscopie su carta di Bérady e su vetro di Ferrier & Soulier non restano che sparsi frammenti che lasciano intuire che non ci fosse un intento organico.

Con Garibaldi, invece, ci si trova di fronte a un progetto sul campo, che mette insieme giornalismo (il giornalismo dell'epoca) e fotografia. I suoi "agenti mediatici" in questa operazione sono due francesi, lo scrittore Alexandre Dumas, cui lo lega una più che decennale consuetudine (aveva pubblicato già nel 1850 un resoconto delle sue gesta sudamericane, *Montevideo ou une nouvelle Troie*, Montevideo o una nuova Troia, e nello stesso 1860 una sua liberissima traduzione delle Memorie garibaldine) e il fotografo Gustave Le Gray, che accompagnava Dumas sulla goletta *Emma* nella rincorsa ai Mille partiti da Quarto. I due arrivano a Palermo subito dopo la conquista. Quale sia l'intento del Generale ce lo svela lo stesso Dumas nelle sue Memorie di Garibaldi, dove scrive che Garibaldi gli chiede:

– Avete con voi un fotografo?

– Certo, Generale, il migliore che ci sia, il francese Le Gray!

– Bene, mio caro Dumas, è bene che tutto il mondo abbia testimonianza dello scempio che i vili Borboni hanno fatto di questa città!

Ne nascono sei straordinarie foto che documentano i palazzi bruciati, la case distrutte dai bombardamenti della flotta borbonica e le barricate improvvisate tra le rovine. E due ritratti: quello del generale garibaldino Turr e, soprattutto, il più straordinario dei ritratti di Garibaldi. In piedi, in posa dinamica, leggermente girato il dorso rispetto all'asse del corpo, mano destra sull'impugnatura della sciabola, mano sinistra appoggiata sul fianco, camicia rossa, fazzoletto al collo. E lo sguardo penetrante puntato dritto nei nostri occhi.

Chissà se è qui che Garibaldi prende coscienza dell'importanza del mostrarsi, dell'esibire il proprio corpo, corpo d'eroe, che sarà centrale negli anni a venire. Basti pensare alla vera e propria iconolatria del suo corpo ferito, che giunge persino a mettere in scena il proiettile che lo ferì e lo stivale forato. Cose che fanno sembrare epigoni dilettanteschi, ai giorni nostri, la figura e il volto ferito del premier Silvio Berlusconi all'impatto con il duomo di Milano in miniatura scagliatogli contro.

Ma torniamo a Palermo nei giorni della *Révolution à Palerme*, come intitola la serie dei suoi 26 stereogrammi un altro fotografo francese che si trova sul posto, Eugène Sevaistre. Con un taglio meno artistico, ma più documentale, Sevaistre grazie al formato più maneggevole (9 x 18 all'incirca) e alla possibilità della visione tridimensionale, diffonde ovunque le immagini di ciò che Dumas sui giornali francesi e altri su quelli inglesi stanno raccontando a parole.

Tanto Dumas che Sevaistre seguono Garibaldi a Napoli (mentre Le Gray prosegue il proprio viaggio verso l'Egitto). Lo scrittore anticipandone l'ingresso e rendicontando giorno per giorno gli eventi, dando sempre maggior rilievo al proprio ruolo, da narratore a protagonista; il fotografo creando un nuovo fotoreportage di una quarantina di fotografie, sempre stereoscopiche, sull'assedio di Gaeta.

Appare chiaro che Garibaldi sapeva dunque come gestire al meglio, secondo i propri fini, i mezzi di comunicazione che oggi chiameremmo di massa.

E veniamo al cinema. Una mitologia come quella garibaldina, soprattutto nell'avvicinarsi di ricorrenze come il cinquantenario della Spedizione dei Mille, non poteva mancare nei cataloghi della nascente industria cinematografica italiana. Del 1909 è *Il piccolo garibaldino* anonimo della Cines, che così viene descritto da un programma di sala dell'anno successivo: «Siamo all'epoca di

Garibaldi, quando i petti infiammati da vivo amore patrio accorrono volenterosi in difesa del paese. Anselmo, padre di un giovinetto dodicenne, accorre anch'esso tra le file garibaldine; e il piccolo Augusto, infiammato dallo stesso desiderio, fugge di nascosto da casa e raggiunge il padre arruolato nella gloriosa schiera dei mille. Suona il segnale della battaglia, il piccolo Augusto si slancia tra i suoi commilitoni, ma improvvisamente è colpito mortalmente. Il piccolo eroe invoca il nome di Garibaldi, si trascina presso di lui, ne bacia la spada e muore tra le braccia del padre». (Programma di sala, Politeama Ariosto di Reggio Emilia, 27 luglio 1910).

Un prospetto che ci dice come nell'approcciarsi a Garibaldi e alle sue imprese ogni epoca abbia sovrimpresso la propria visione agli eventi narrati. Qui siamo ancora in piena epopea da libro *Cuore*, tra *La piccola vedetta lombarda* e *Il tamburino sardo*, due racconti del mese che non a caso diventeranno poi a loro volta dei film.

Del 1910 è invece la prima *Anita Garibaldi* (ne seguiranno altre due, *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* / *Garibaldi o l'eroe dei due mondi* nel 1927 di Aldo De Benedetti, *Camicie rosse* / *Anita Garibaldi* di Goffredo Alessandrini e Francesco Rosi nel 1952). Questa è di Mario Caserini, che nel 1907 aveva già firmato un primo *Garibaldi*, sempre per la Cines.

Nel 1912 Alberto Degli Abbati dirige un medio metraggio di 50' intitolato *I Mille*. Così ne è stata riassunta la trama: «Misilmeri, Sicilia. Rosalia, una pastorella che ha avuto un figlio da Corrado, ricco possidente, è insidiata dal capitano borbonico Altieri. Mentre Garibaldi sta marciando su Palermo, la ragazza ruba un prezioso dispaccio all'ufficiale borbonico e lo consegna ai cospiratori. Quando nella città nella città liberata sventola il tricolore, Corrado e Rosalia finalmente si riuniscono». Siamo in pieno melo a lieto fine, secondo il gusto dannunziano dell'epoca. Ma è curioso che l'ultimo sceneggiato televisivo dedicato ai garibaldini, *Eravamo solo Mille*, di Stefano Reali, quasi cento anni dopo, nel 2007, riprenda gli stessi codici di narrazione melodrammatica, un melodramma fondato sull'impedimento amoroso di stampo patriottico – una giovane nobile palermitana, insidiata da un becero e crudele ufficiale borbonico, viene salvata dopo mille peripezie da un giovane scrivano, garibaldino suo malgrado. Ci sono fasi, evidentemente, in cui la lettura storica passa in secondo piano a favore della messinscena di piccole vicende private sullo sfondo di grandi eventi.

Non così fece certamente il fascismo, che rilesse Garibaldi a proprio uso e consumo. Tra il 1923 e il 1927 vennero realizzati una decina di film di argo-

mento risorgimentale e tre di questi furono dedicati a Garibaldi: *La cavalcata ardente* di Carmine Gallone (1925), il già citato *L'eroe dei due mondi* (1926) di Aldo De Benedetti e la trilogia *Garibaldi e i suoi tempi* (1926) di Silvio Laurenti Rosa. Siamo nel pieno di quello che Gian Piero Brunetta ha descritto così: «si tratta del momento più colto e più alto della cinematografia che si fascistizza, che si vuol liberare della letteratura dannunziana e simbolista, offrire materia per una revisione storiografica del passato prossimo e per dimostrare, in anticipo sugli storici ufficiali del regime, che il fascismo vanta, nel suo blasone, tutto l'antecedente storiografico delle guerre del Risorgimento».

La cavalcata ardente mescola ancora, come dice Leonardo Gandini, «motivi melodrammatici e retorica nazionalista», e finisce con il sovrapporre le camicie nere alle camicie rosse.

Ed è quanto avviene, non più metaforicamente, ma visibilmente, nel finale di *1860. I Mille di Garibaldi* di Alessandro Blasetti del 1934. Un film su cui vale la pena di soffermarsi.

L'avvento del sonoro aveva sollecitato l'interesse del Duce per il cinema e in quegli anni era in atto una rilettura della storia in chiave "ducesca" che tocca il suo culmine in un film risorgimentale oggi perduto, che Giovacchino Forzano, regista di *Camicia nera* nel decennale della Marcia su Roma, realizza nel 1933 su soggetto di Benito Mussolini: *Villafranca*. L'esito è infausto, perfino l'allineatissima «L'Arena» di quegli anni, per mano del critico Antonio Baldini Rualis, esprime tra le righe rimostranze sulla scarsa qualità cinematografica del film. È in questo contesto che la rievocazione della Spedizione dei Mille viene affidata a quello che è ritenuto il migliore dei registi italiani del periodo, Blasetti appunto. Il quale, diligentemente, nel finale sovrapponeva in dissolvenza incrociata le camicie nere a quelle rosse dei garibaldini vittoriosi a Calatafimi, ma sul piano stilistico va in quella che a posteriori si rivelerà tutt'altra direzione rispetto all'Italietta autarchica degli anni del consenso: tagli dell'inquadratura e movimenti di macchina che tengono conto delle lezioni parallele dei rivoluzionari sovietici e del cinema hollywoodiano, uso di attori non professionsti che si esprimono in dialetto (sia pure leggermente italianizzato) quando lo sforzo era di imporre ovunque l'uso di un presunto italiano perfetto (sono gli anni del Voi contro il Lei), scenografie naturali anziché ricostruite in studio: insomma i prodromi del neorealismo che verrà.

Garibaldi nel film non viene quasi mostrato (di Duce ce n'è uno, meglio evocarlo come predecessore, senza farne una bandiera...), ma è la sua voce fuori