UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

FACOLTÀ DI SCIENZE POLITICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA CONTEMPORANEA- XXIV CICLO

TULLIA GIARDINA

SCHERMI MULTIPLI

E

PLURIME VISIONI

==========

TESI DI DOTTORATO

==========

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. ROSARIO MANGIAMELI

Tutor:

Chiar.mo Prof. GIUSEPPE BARONE

ANNO ACCADEMICO 2010-11

Indice

Introduzione

Tavola abbreviazioni

Capitolo I. I nodi della tela

1. Il filo ritorto della memoria
2. La trama
3. L'ordito
4. Il verso e la prosa

Capitolo II. Il canto (1905-1925)

1. Schermi silenti
2. Ma squilla la tromba
3. *Turris eburnea*
4. Il tocco della campana
5. Ciak: si gira!
6. *La presa di Roma*
7. *Garibaldi*
8. *Il piccolo garibaldino*
7. Ville Lumière
8. All'armi! Siam pronti
9. *Nozze d'oro*
10. *I Mille*
11. *La lampada della nonna*
12. *Le campane della morte*
13. *Il campanile della vittoria*
14. *La cavalcata ardente*

Capitolo III. L'incanto (1932-1952)

1. Risuonan le voci
2. *1860*
3. Gesuzza, Gesuzza
4. «Gentilissimo Cecchi»
5. Stefano. Vecchio balilla
6. Rosso gioca e Nero vince
7. *Un garibaldino al convento*
8. *All'ombra della gloria*
9. *Il brigante di Tacca del Lupo*
10. Cent'anni dopo

Capitolo IV. La rabbia (1963-2010)

1. Infine, venne la morte
2. Libertà al bivio
3. Tartana al vento
4. Malinconia di re
5. Giù dal campanile
6. Quel che resta del sogno
7. Razza di Vicerè
8. Lontano, lontano da qui

Capitolo V. Il pianto (1956-1987)

1. Con le lacrime e con l'esempio
2. Della fedeltà
3. Della diplomazia
4. Dello statista
5. Della solitudine e del tradimento
6. Della «bancarotta»
7. Della pietà

8. Del mito

Appendice

Fonti archivistiche

Fonti a stampa

Bibliografia

Sitografia Web

Tavola delle abbreviazioni

A.C.S.	Archivio Centrale dello Stato, Roma
A.St.C.To	Archivio Storico della Città di Torino
A.M.N.C.To	Archivio del Museo nazionale del Cinema di Torino
A.C.Bo	Archivio Cineteca di Bologna
A.B.L.C.	Archivio Biblioteca “Luigi Chiarini”, Roma
A.C.G.V.	Archivio contemporaneo “A. Bonsanti” Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze
B.M.G.	Bibliomediateca “Mario Gromo” del Museo nazionale del Cinema di Torino
B.C.Tito	Biblioteca comunale di Tito
C.S.C.	Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma
T.R.Ct.	Teche Rai sede di Catania

Introduzione

Il Cinema e la Televisione, media per eccellenza della società di massa nel corso del Novecento prima dell'avvento del Web e dell'era digitale, sono stati, sia pure in tempi e modi diversi, alcuni degli strumenti comunicativi più efficaci (insieme con la Radio e più della Letteratura, del Teatro, della Stampa) per veicolare presso un ampio pubblico immagini, idee, visioni della vita individuali e collettive. Per suscitare problemi e interrogativi, offrire strumenti critici a dibattiti e confronti su questioni di rilevanza nazionale e globale.

Il Cinema e la Televisione hanno svolto un ruolo importante, in momenti differenti della storia del nostro paese, nella creazione di varie identità nazionali, nell'unificazione linguistica e nell'omologazione culturale di realtà regionali molto differenti fra di loro. Attraverso film di ambientazione storica e sceneggiati televisivi di impronta risorgimentale, sono stati infatti diffusi modelli interpretativi, create e proposte discordanti mitologie fondative della Nazione, avanzate letture storiografiche diverse degli avvenimenti ritenuti di volta in volta più significativi nel difficile processo di costruzione dello Stato nazionale; assunti punti di vista differenti rispetto al tempo e allo spazio dell'azione, diffuse *imageries* con cui non si può fare a meno di confrontarsi nello studio della storia contemporanea.

Cinema e televisione, tuttavia, come strumenti di comunicazione di massa del villaggio globale a base nazionale, così come li abbiamo raccontati e così come li hanno conosciuti gli spettatori che hanno ora almeno cinquant'anni di età, appartengono ormai anche loro al passato. I dati[1] relativi agli incassi realizzati dagli ultimi tre film italiani sul Risorgimento, nel periodo compreso tra il 2002 e il 2010, durante la normale programmazione nelle sale cinematografiche parlano infatti da soli: *Noi credevamo*: incasso € 1.504.846,37; presenze 284.071; *I Vicerè*: incasso € 1.643.508,22, presenze 318.014; *Tra due mondi*: incasso € 13.772,30, presenze 2.760.

Dati sconfortanti soprattutto se confrontati con altri incassi, quelli a nove cifre che caratterizzano spesso, sul mercato italiano, i film americani o le saghe inglesi di maghi e di vampiri. Ancora più sconfortanti, poi, se aggiunti ai risultati di un'indagine compiuta, proprio in relazione alla presente ricerca, su un piccolo campione di sessanta studenti universitari frequentanti il terzo anno del loro corso di studi, a cui è stato somministrato un questionario[2] sul rapporto fra Cinema e Storia. Nessuno, o quasi, aveva mai visto un film di storia risorgimentale. Nessuno o quasi aveva mai sentito parlare di *Senso* o de *Il Gattopardo* di Visconti, di *1860* di Blasetti. Nessuno conosceva il Rossellini di *Viva l'Italia* o di *Vanina Vanini*.

[1] Dati *Cinetel*. Si tratta, ovviamente, degli incassi che tengono conto esclusivamente dell'affluenza degli spettatori paganti nella prima fase di vita di un film. Non sono considerate le visioni programmate per una destinazione didattica o culturale, quali, ad esempio, mattinate cinematografiche per le scuole, circuiti d'Essay, rassegne cinematografiche, presenze nei festival. I dati non danno conto, inoltre, del fatto che molti film vengono poi convertiti in DVD, con destinazione *Home-video,* trasposizione che consente alle pellicole digitalizzate di continuare a circolare liberamente.

[2] Il questionario si allega in appendice.

Questi dati, tuttavia, non significano in assoluto che quella memoria visuale non abbia lasciato tracce di sé, dirette o indirette, nell'immaginario collettivo anche odierno. Anche perché i film, una volta smontati dagli schermi e dopo esser passati dal video televisivo, non smettono di avere vita propria. È facilissimo, infatti, poterne reperire liberamente, grazie al Web, anche qualcuno di argomento risorgimentale (*Il Piccolo garibaldino*, *Viva l'Italia, Il Gattopardo, Li chiamarono… briganti, In nome del Papa-Re,* ad esempio) e poterli vedere in streaming, quando non in DVD (*La presa di Roma, 1860.I Mille di Garibaldi, I Mille,'Il brigante di Tacca del Lupo, o Re*). Cosa che effettivamente viene fatta, come dimostra il numero molto elevato di contatti[3], 57.520 che il film *Il Gattopardo,* postato da poco tempo per intero sul sito online www.youtube.com, ha registrato; per non parlare del numero di utenti che hanno visionato le sequenze più famose, quali quella del dialogo fra il principe di Salina e Chevalley, 109.120, e quella del ballo, 258.204. A dimostrazione che ancora ora, nell'era di Internet, il film più noto e più famoso sul Risorgimento italiano rimane il capolavoro viscontiano. Allo stesso modo *Viva l'Italia* di Rossellini, assente dagli schermi italiani da decenni ma postato in rete due anni fa da un utente francese, oscilla tra i 16.903 contatti della sequenza relativa alla battaglia di Calatafimi ai 5.524 contatti della sequenza finale, quella dell'incontro di Teano e della partenza mesta e solitaria di Garibaldi per Caprera, confermando l'interesse tiepido che aveva già suscitato al momento della sua iniziale programmazione nelle sale cinematografiche.

Sempre più spesso, inoltre, rassegne cinematografiche di film storici sono inserite nelle programmazioni didattiche di istituzioni scolastiche di vari ordine e grado, cominciando a divenire, così, parte integrante di un nuovo sapere cognitivo strutturato, ma non necessariamente ben impostato metodologicamente. Qualora, infatti, si usasse da parte di insegnanti o di personale scolastico un film come supporto a questa o a quella interpretazione storiografica, e non inserito in un percorso mediato di decostruzione dei punti di vista e di focalizzazione soggettiva, nel contesto naturale della fruizione (la sala cinematografica), non si sarebbe fatta operazione utile alla diffusione dei linguaggi dell'immagine nella scuola italiana. Né, a maggior ragione, alla Storia come disciplina.

In occasione del 150° anniversario della proclamazione del Regno d'Italia, poi, non c'è stata città, associazione culturale, ente scolastico, ente locale che non abbia organizzato la propria rassegna di film risorgimentali, accompagnata spesso, soprattutto nel Mezzogiorno, da

[3] Tutti i dati quantitativi relativi al numero di utenti che hanno visitato il sito www.youtube.it per visionare i film su indicati sono aggiornati alle ore 11.30 del 09 dicembre 2011.

locali contro-rassegne neoborboniche, per celebrare o condannare quel lungo processo storico e quel che ne è conseguito. Come ad esempio quella promossa dal Museo nazionale del Cinema di Torino per tutto il 2011 o quella recentissima realizzata del Comune di Roma in collaborazione con la RAI per la riproposizione di otto sceneggiati televisivi «risorgimentali», che hanno riscontrato un alta presenza di pubblico e che fanno riflettere sul fatto che ogniqualvolta nella storia dell'Italia unita si è dato l'avvio a manifestazioni celebrative dell'Unificazione, si è sempre partiti dall'immagine per evocare e rinnovare la memoria collettiva e individuale della Nascita della Nazione. È già accaduto in precedenza, nel 1911 e nel 1961.

Letti tutti insieme questi dati ci dicono invece che se i temi legati all'identità nazionale e ai personaggi che furono i protagonisti di quella stagione non attirano più le nuove generazioni direttamente al Cinema, questo non significa che non suscitino interesse in senso lato, anche perché sono proprio i giovani i maggiori fruitori e utilizzatori del Web. Significa piuttosto che è cambiato l'uso che delle immagini e di quella memoria in particolare viene fatto oggi, essendo questa divenuta punto di partenza per la costruzione di numerose altre memorie diverse, liberate da costruzioni e impianti metodologici storiografici seri e epistemologicamente significanti, disposti a dialogare e a confrontarsi tra di loro, in termini di ipotesi di ricerca e di risultati conseguiti, di socializzazione delle fonti. Spesso, invece, queste memorie altre appaiono finalizzate a costruire nel passato, anche se guardando al futuro, attraverso un meccanismo ormai noto e già utilizzato nel corso del Novecento anche in ambito cinematografico, quello delle comunità immaginate[4], altre culture sub-nazionali, dotate di propri sistemi simbolici di riferimento.

Singoli fotogrammi, scene, intere sequenze, frames brevi o lunghi, tratti da questo o da quel film, decontestualizzati e extrapolati dal contesto originario, costituiscono la materia nuova per la narrazione di altre storie, che vengono riscritte attraverso un'attenta opera di

[4] Cfr. Esiste orami una nutrita bibliografia sui meccanismi artificiali di costruzione delle identità nazionali e sul rapporto di queste con le varie forme di nazionalismo. Oltre al testo fondamentale di B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri,Roma, 2009, si vedano anche E. Gellener, *Nazioni e nazionalismi*, Editori Riuniti, Roma, 1985; E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987; E. Hobsbawm, *Nazione e nazionalismi dal 1780*, Einaudi, 1991. Non meno importante per l'analisi che qui verrà condotta sul cinema muto italiano delle origini di argomento risorgimentale, G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2009. Per una sintesi efficace dei temi storiografici connessi al tema delle Nazioni e dei nazionalismi si rimanda anche al testo di A. M. Banti, *Le questioni dell'età contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010. Per un approccio culturalista teso a cogliere la forte dimensione di fascinazione o «incanto» insita nella rappresentazione dell'identità nazionale nei testi filmici si rinvia al volume curato da G. Elisa Bussi e da Patrick Leech, *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, Lindau, Torino, 2003, e in particolare al loro saggio, P. Leech, G. Elisa Bussi, *Identità nazionale e cinema. Il sentimento di un tempo e di un luogo*, ivi, pagg.7-25.

selezione e di rimontaggio che attinge anche al linguaggio musicale, oltre che iconico, per rinforzarne la significazione. Chiunque può oggi, grazie alle nuove tecnologie, costruire il proprio film personale a sostegno della propria visione del mondo e raccontare, attraverso un link ed un invio della tastiera di un pc, la Storia così come l'ha interpretata. E così, parafrasando Gian Piero Brunetta, si può tranquillamente affermare che è nata e sta crescendo anche in Italia una nuova generazione di *Icononauti*[5], gli *Icono-clio-nauti*.

Basti vedere per questo, sempre su www.youtube.com, il bel videoclip costruito sulla canzone di Fiorella Mannoia *Camicie rosse,* o sul versante opposto quello, altrettanto suggestivo ma più complesso e sofisticato, dedicato a Ninco Nanco partendo dalla canzone omonima di Eugenio Bennato. Oppure seguire i comizi, spacciati per lezioni di storia tenuti, da una parte, da alcuni famosi leghisti per il loro pubblico di padani, dall'altra, da noti «meridionalisti» per il loro target di neoborbonici e cattolici integralisti. Infinite memorie che prolificano senza possibilità, da parte della comunità degli storici, di effettuare un controllo scientifico sulle fonti citate, ma con la pretesa euristica di farsi apoditticamente verità storica e verità effettuale. Ben altra cosa dagli interventi culturali di spessore scientifico, rinvenibili sempre sul Web, svolti con intento modernamente divulgativo dallo studioso Carmine Pinto sui moti risorgimentali nel Regno delle Due Sicilie, per rendere noti i risultati delle sue ricerche storiche[6].

Ma proprio perché divenuti essi stessi «luoghi della memoria»[7] novecentesca, oltre che produttori di «rammemorazione, memoria più affabulazione»[8] in relazione ai meccanismi generatori della coscienza nazionale, il Cinema e la Televisione si aprono a nuovi percorsi di ricerca non finalizzati esclusivamente all'utilizzazione del film o del telefilm come generica fonte storica da impiegare, indistintamente in un unico canone risorgimentale, come punto di partenza per la lettura di questo o quel «presente». Piuttosto all'utilizzazione del film, frutto

[5] Cfr. G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta .Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia, 2009.

[6] Serie di incontri televisivi con Carmine Pinto, in qualità di docente di Storia contemporanea presso l'Università di Salerno, sulle vicende storiche risorgimentali salernitane nell'ambito della trasmissione «Alla Mezza» condotta da Francesca Salemme sulla rete Lira Tv, nel marzo 2011, ora postati su www.youtube.it Nella puntata del 31/03/2011, dedicata alla spedizione dei Mille in Sicilia, tuttavia, ancora una volta con uno strano effetto ossimorico, vengono utilizzati dal montaggio di regia gli spezzoni della scena del ballo e dell'incontro con Chevalier, tratti dal film *Il Gattopardo* di Visconti, per accompagnare e sostanziare le parole dello studioso.

[7] Cfr. M. Isnenghi (a cura di), *I Luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010; M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.

[8] M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*. Donzelli editore, Roma, 2010, pagg.3-18.

della «società dello sguardo», come di una risorsa importante nell'ambito degli studi di Storia culturale tesi a comprendere i meccanismi di formazione delle identità nazionali, come del resto avviene ormai da tempo nei paesi anglosassoni. Non a caso da alcuni studiosi statunitensi, nell'ambito degli *Italian Cultural Studies,* sono venuti, già agli inizi del XXI secolo, interessanti stimoli su letture di alcuni film italiani di argomento risorgimentale analizzati in relazione ai processi di costruzione dello Stato nazionale, partendo a volte dalle suggestioni offerte da Alberto M. Banti[9]. Riflettere, nel lungo periodo, sul modo in cui le varie immagini filmiche e televisive della Storia risorgimentale sono state proposte al pubblico, può servire infatti a comprendere se, come e perché quei media hanno contribuito a costruire e a diffondere, nel più ampio processo di *Nation-building* e di *State formation* otto-novecentesco, le varie identità nazionali italiane, il carattere o i caratteri presunti del popolo italiano, a dare sostanza e volto alle diverse idee di Patria e di Nazione. Non ultimo a creare un'estetica della politica funzionale alla nazionalizzazione delle masse, almeno in determinati momenti storici.

Per fare ciò, contrariamente a quanto viene generalmente proposto nei vari canoni risorgimentali in cui film, sceneggiati, telefilm vengono letti tutti insieme senza distinzione di codici, si è preferito in questa sede tenere separata la filmografia cinematografica da quella televisiva perché, nonostante l'attenuazione progressiva della diversità del linguaggio che li aveva caratterizzati fino a qualche decennio fa, per il periodo qui considerato, quella diversità è ancora produttrice di senso.

[9] Negli Usa soprattutto, nell'ambito appunto degli *Italian Cultural Studies*, studiosi come Gabriella Romani, Silvia Carlorosi Jo Ann Cannon, Carlo Celli, si sono da tempo occupati di cinema italiano, e soprattutto del film *1860* di Alessandro Blasetti per investigare il rapporto tra cinema e identità nazionale. Più in generale del rapporto fra la cultura nazionale e il Risorgimento. Non tutti, però, sono d'accordo con le conclusioni di Alberto Mario Banti in merito all'esistenza di un «discorso nazionale» fondato su un canone letterario ottocentesco capace di infiammare la Nazione volontaria. John Davis, ad esempio, trova questa posizione debole e poco convincente, preferendo piuttosto guardare al filone di studi sugli Stati preunitari. Scrive infatti lo storico inglese, nel 2005, riferendosi al volume *La nazione del Risorgimento*: «The ever-prolific Italian historian Alberto Banti has now published a new study of the literary roots of National identity in the Risorgimento, *La Nazione del Risorgimento*. Surveying the canon of Risorgimento literary and artistic texts, Banti sets out to demonstrate how these transmitted values mobilized individuals to become actively involved in nationalist politics. From a detailed reconstruction of how the texts and images of the Risorgimento canon were read, Banti argues that these never constituted what Benedict Anderson has termed an "imagined community". On the contrary, the writing, poetry, and paintings of the Risorgimento presented a clear "morphology of the national discourse", which was not "invented" or "constructed", but "already existed"[..]. Despite occasional lip service to the "linguistic turn", Banti's rereading of the Risorgimento canon is essentially eclectic e subjective […]the linkages between cultural images and political engagement also remain conjectural». J. Davis, *Rethinking the Risorgimento?* in Bouchard, Norma (edited by), *Risorgimento in Modern Italian Culture. Revisiting the Nineteenth-Century Past in History, Narrative, and Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pag. 44.

CAPITOLO I

I nodi della tela

1. Il filo ritorto della memoria

Il tema risorgimentale corre tutta la storia novecentesca del Cinema italiano, fino a lambire pure questo primo decennio del XXI secolo appena conclusosi. Nel suo primo esordio assoluto, infatti, avvenuto nel 1905 con il film *La presa di Roma* di Filoteo Alberini, il cinema italiano assume la storia patria e le glorie nazionali come stigma fondante della nuova arte, celebrando la conquista della città eterna, mito e sogno di tutti coloro che avevano combattuto per la libertà e l'indipendenza dell'Italia, come la naturale conclusione di un lungo processo storico iniziato molti decenni prima e come vero punto di partenza, quasi trionfale, della creazione dello stato nazionale.

In occasione della ricorrenza del 150° anniversario della proclamazione del Regno d'Italia, un altro film, *Noi credevamo* di Mario Martone, a incrinare certezze sul senso profondo dell'azione rivoluzionaria di giovani uomini, la «Nazione volontaria», combattenti per quegli stessi ideali, traditi nelle loro aspirazioni politiche e risultati perdenti di fronte a quella tipologia di Stato-Nazione, incarnata dall'Italia crispina e umbertina, scelta a paradigma dell'Italia odierna, edificata sui cocci delle loro vite.

Costruzione di una Memoria condivisa, nel primo caso. Restituzione di una Memoria divisa e lacerata nel secondo, a ristabilire differenze, distanze ideologiche, strategie operative, conflitti personali e generazionali che, dal film di Alberini in poi, fino alla metà del Novecento, erano stati rimossi, obnubilati dalla visione armonica e lineare del Risorgimento, e soprattutto dei suoi frutti successivi, offerta al pubblico italiano che sempre più numeroso affollava le sale cinematografiche non solo delle grandi città ma anche dei centri periferici della penisola.

Fra questi due estremi cronologici, 1905-2010, più di cinquanta film che, nel presentare una narrativa per immagini della lunga e complessa storia ottocentesca del nostro paese, sia pure in forma di *puzzle*,[10] hanno finito per oscillare dalla semplificazione e la retorica celebrativa (categorie sulle quali comunque occorrerà tornare a riflettere), alla assunzione di paradigmi storiografici forti e polarizzanti, quale, ad esempio, quello gramsciano, non adeguato ad una lettura complessa della realtà del Mezzogiorno d'Italia, prima e dopo l'Unità. Fornendo nel primo caso, come è stato più volte scritto, una visione «oleografica» e pacificante del Risorgimento, nel nome delle *magnifiche sorti e progressive.* Nel secondo, invece, una doppia lettura revisionistica del Risorgimento svolta lungo direttrici e tempi diversi: da un lato, a partire dagli anni '60, in termini di rivoluzione passiva, quando non fallita, a causa del tradimento degli ideali rivoluzionari ottocenteschi, della mancata risoluzione della questione sociale, del trasformismo delle classi dirigenti meridionali;

[10] Già nel 1936, Mario M. Morandi sulle colonne della rivista cinematografica «Lo Schermo», dopo aver sottolineato l'influenza «che esercita il cinematografo sulle idee, sui sentimenti e sulla cultura della folla» e la necessità di dover considerare il cinema «come un ottimo mezzo politico per la diffusione di quella coscienza nazionale che è tutt'uno con la conoscenza delle origini e delle vicende della Nazione stessa», uno strumento di propaganda politica, lamentava che non era stata ancora composta «un'epopea nazionale», per la quale ci si sarebbe dovuti rifare di necessità a tutta quanta la storia risorgimentale e non a pochi, sia pur significativi, esempi come *Villafranca* di Forzano o *1860* di Blasetti. M.M. Morandi, *Proposta per un film del Risorgimento italiano*, in «Lo Schermo. Rassegna mensile di cinematografia», fascicolo n. 7, luglio 1936, pagg. 44-46. Sul piano opposto nel 1961, Guido Aristarco, in occasione dell'uscita del film *Viva l'Italia* di Rossellini, stendeva un bilancio negativo della cinematografia sul Risorgimento, colpevole a suo parere di aver offerto sempre un'immagine oleografica e retorica della storia nazionale, invitando i registi a seguire invece «la storiografia più qualificata», andando oltre le «caute battute» del regista romano sui contrasti fra i padri della nazione, «premessa indispensabile affinché il Risorgimento abbia il suo cinema». Della vasta produzione precedente salvava solamente, per differenti motivi, *Senso* di Luchino Visconti, *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli, *1860* di Alessandro Blasetti, notando che «il cammino verso l'autentico film risorgimentale è irto di ostacoli […]». G. Aristarco, *Risorgimento senza film*, in «Cinema nuovo. Rassegna quindicinale», a. 1961, n. 151, (maggio-giugno 1961).

dall'altro, a partire dagli anni '70, in termini di zone d'ombra non esplorate, di questioni rimaste a lungo sottaciute (quando non addirittura «censurate», secondo la lettura di Vancini dei «fatti» di Bronte), che avrebbero tenuto per molto tempo ai margini del grande schermo, tra gli altri, il problema del brigantaggio meridionale, il tema dei vinti borbonici e delle cause interne ed esterne che avevano provocato la fine del Regno borbonico, innanzitutto il tradimento e il complotto internazionale.

Da quelle letture, in particolare da quella gramsciana, è promanata dal grande schermo una ricostruzione del nostro passato prossimo unitario così fascinosa quanto storiograficamente fragile, da imprimersi, con grande forza mitopoietica, nell'immaginario degli spettatori, e da divenire essa stessa memoria storica *tout court* del processo risorgimentale presso il grande pubblico. Se non addirittura stereotipo, senza alcun controllo critico sulle tesi interpretative utilizzate a supporto di quelle ricostruzioni. Da tale stereotipo, fattosi quasi cronotopo, hanno preso le distanze gli studiosi di Storia, soprattutto del Mezzogiorno e degli Stati preunitari, con uno sguardo rivolto in particolare verso quei film che come *Il Gattopardo* di Visconti hanno finito per proporre l'idea di una Sicilia braudelianamente collocata in un tempo lunghissimo, praticamente immobile, quello degli dei immortali, sotto il cui sole non sarebbe mai mutato nulla o in cui i mutamenti, se per caso fossero avvenuti, erano circolarmente condannati *ab initio* all'eterno ritorno. Storie senza tempo, in cui lo spazio, dilatato a dismisura, era piuttosto chiave metaforica ed esistenziale per indagare la «modernità infelice» novecentesca, straniante, decadente, spaesante[11] a partire da un forte dato di realtà.

Una lunga storia visuale, dicevamo. Costruita per capitoli, come un grande romanzo di formazione identitaria nazionale, su un asse cronologico che generalmente ha fatto coincidere le partizioni e le fratture della storia italiana del Novecento con quelle verificatesi nella storia del cinema. Ed in effetti, applicata a maglie strette, questa periodizzazione funziona, lega e collega il film, come opera intellettuale frutto dell'ingegno culturale di chi lo ha realizzato, al periodo storico e alla società che lo ha prodotto, tiene insieme la dimensione diacronica con quella sincronica. Ad una prima fase quella del cinema muto delle origini, infatti, coincidente

[11] È fin troppo noto il dibattito storiografico novecentesco sul Risorgimento per doverlo in questa sede ripercorrere. Facciamo tuttavia riferimento al giudizio critico espresso da studiosi di storia siciliana e nazionale, quali Rosario Romeo, Giuseppe Giarrizzo, Giuseppe Barone, Salvatore Lupo, Salvatori Bottari e altri storici meridionalisti che non hanno affatto condiviso l'immagine di un'isola immutabile, quale quella espressa da un film come *Il Gattopardo*, secondo la quale nessun processo di trasformazione e di cambiamento sarebbe avvenuto nel corso dei secoli XVII e XIX. E in cui le tensioni sociali sarebbero state più figlie di condizioni ataviche di sfruttamento e non di contraddizioni economiche frutto di una sia pur difficile modernizzazione. Cfr. F. Benigno, C. Torrisi (a cura di) *Rappresentazioni e immagini della Sicilia tra Storia e storiografia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2003; S. Bottari (a cura di), *Rosario Romeo e «Il Risorgimento in Sicilia». Bilancio storiografico e prospettive di ricerca*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2002. Di una «modernità infelice» e di una modernizzazione mancata della Sicilia, ha invece parlato lo studioso Massimo Onofri, con riferimento a scrittori siciliani vissuti tra Ottocento e Novecento, quali Pirandello, Borgese, Brancati,Tomasi, Sciascia, Consolo, Bufalino, intrisi di letteratura a alta vocazione realistica.

con l'età giolittiana e con il periodo bellico (1905-1917), si suole far seguire una seconda fase (1922-1943), quella del cinema di regime, rappresentata dai film girati duranti il ventennio fascista, e poi una terza coincidente con la cinematografia prodotta in età repubblicana e democratica, segnata anch'essa al suo interno da ulteriori sottoperiodizzazioni e differenze interpretative. Quindi, eventualmente, anche una quarta e una quinta fase, quelle degli anni della ricostruzione post-bellica, del boom economico, della crisi postsessantottina, e così via[12].

Ma non si adatta bene, questa periodizzazione, quando invece si vogliano allargare un po' le maglie e mettere a fuoco altre questioni, che insieme con il «visibile» e le «consonanze cognitive», con il «regime scopico», con il persistere di una «memoria introiettiva» e di una «memoria estroiettiva», con la lettura del presente riflessa nel film storico, con l'eco di una presa di posizione storiografica sul passato, voglia dar conto anche di altri elementi propri della storia culturale e non legati, quindi, esclusivamente alla questione metodologica dell'uso del film come fonte storica[13]. In questo senso infatti, alcuni film e sceneggiati che non potrebbero a rigore definirsi storici in quanto magari mancanti di quelle caratteristiche, o in quanto perduti del tutto (è stata questa la sorte di molti film del cinema muto delle origini), di cui rimangono però delle fonti cartacee (elementi paratestuali, epitestuali, extratestuali), rimarrebbero fuori da un'analisi su come è stata costruita la rappresentazione visuale del risorgimento e le immagini identitarie della Nazione.

L'individuazione eventuale di strutture profonde semantiche e iconologiche, di sistemi simbolici finalizzati alla costruzione di una particolare morfologia del «discorso nazionale» in funzione nazionalizzatrice e identitaria; di occorrenze e circolarità tematiche che travalicano i confini temporali delle periodizzazioni; di finalità estetiche, ideologiche, politiche, culturali insite nell'operato di sceneggiatori, soggettisti, produttori, oltre che degli stessi registi, richiedono altri strumenti di indagine, altre griglie concettuali costruite coll'apporto e la contaminazione di altre discipline umanistiche ed economiche. Tanto più necessari se si consideri da un lato che il testo filmico, testo ontologicamente complesso e non

[12]In relazione alla storia del cinema italiano fondamentali rimangono gli studi di Gian Piero Brunetta che nei suoi lavori ha proposto delle precise e funzionali scansioni cronologiche e periodizzazioni, di cui abbiamo tenuto conto nella nostra ricerca. Cfr. G. P. Brunetta, *Il Cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole"*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008; G. P. Brunetta, *Il Cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009; G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009; G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi*", Editori Laterza, Roma-Bari, 2007.

[13]A partire dagli studi pionieristici di George Sadoul, Siegfried Krakauer, Antonio Murra, il rapporto tra Cinema e Storia è stato al centro delle ricerche e delle analisi di numerosi studiosi sia stranieri quali Pierre Sorlin, Marc Ferro, Jean A. Gili, Robert A. Rosenstone, sia italiani quali Peppino Ortoleva, Antonio Costa, Mino Argentieri, Gianfranco Miro Gori, Pasquale Iaccio, Pietro Cavallo, Giuseppe Ghigi per citarne solo alcuni, ma l'elenco sarebbe più lungo. Ai loro testi, indicati in bibliografia, ci siamo comunque rifatti per approfondire tutte le questioni relative alla natura del film storico, al rapporto tra Cinema e Storia e, più in generale, a quello tra Storia e Media.

univoco, è già naturalmente terra di confine, intessuto di vari linguaggi, verbali e non verbali, ma dotato anche di una sua propria grammatica e sintassi, la cui non conoscenza spesso inficia la comprensione profonda del testo stesso. Dall'altro lato, che il film, figlio di quella modernizzazione otto-novecentesca e di quella modernità che hanno determinato la perdita d'«aura» dell'opera d'arte nel secolo della sua riproducibilità tecnica[14], secondo la felice intuizione di Walter Benjamin che per primo ne colse nel 1935 il potenziale uso estetizzante a fini politici all'interno di un regime totalitario di massa, rimane pur sempre un «prodotto» economico. Per il suo essere destinato al consumo (sia esso di massa, nei *Multiplex*, o di nicchia, nei circuiti d'*Essay*, così come nei vari *Splendor*, *Lux*, *Impero*, *Statuto* di un tempo[15]), per gli alti costi di produzione, per l'essere costretto a confrontarsi col mercato (il *box-office*), con gli umori e i gusti degli acquirenti (il pubblico pagante), oltre che con le critiche degli specialisti e degli *opinion-makers* (quelli che una volta si chiamavano critici cinematografici) che ne decretano l'immediato successo o insuccesso materiale ed economico e, nel caso, anche culturale. E per il suo essere stato costretto, a partire soprattutto dagli anni '50 in poi, a confrontarsi, da una posizione di debolezza costitutiva, con un altro produttore di immagini, la Televisione, fino al punto quasi di soccombere, prima che la comparsa del sistema digitale rivoluzionasse tutto il complesso mondo dei media e modificasse profondamente il rapporto fra il mezzo visivo e la spettatorialità[16].

Una lunga storia visuale che richiede, per essere compresa meglio, anche la necessità di verificare, in termini di psicologia sociale e di alterità culturale, se il film, ma più in generale un determinato immaginario filmico, abbia avuto in passato riflessi o meno sulle mentalità collettive. Se sia stato capace di strutturare o destrutturare opinioni, giudizi e pregiudizi.
Una storia visuale lunga cent'anni, dunque, che si cercato di analizzare a partire da un'altra periodizzazione e da un altro canone, che non esaurisce affatto l'universo filmico risorgimentale, ma che prova ad esplorare alcuni temi e a testarne la riproposizione nel tempo.

2. La trama

[14] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 2000.

[15] Il fascino evocativo di questi nomi, dai quali già è possibile stabilire una sorta di cronologia fondativa delle sale cinematografiche italiane, è stato sottolineato spesso da Brunetta, così come il complesso rapporto tra lo spettatore e il buio della sala e le caratteristiche dei riti della visione. Cfr. G. P. Brunetta, *Il cinema, cattedrale del desiderio*, in S. Soldani, G. Turi, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*. Vol. II. *Una società di massa*, Il Mulino, Bologna, pagg. 389-440. Anche Pierre Sorlin di recente ha posto l'attenzione sui problemi legati alla spettatorialità e ai fenomeni di creazione di un immaginario collettivo di tipo nazionale a partire dalla visione del film al cinema. P. Sorlin, *Gli Italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Tre lune edizioni, Mantova, 2009.

[16] Cfr. V. Zagarrio, *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, 2004

L'angolo visuale che si è scelto per leggere questa particolare storia del Risorgimento è quello sensibile ai meccanismi di costruzione-decostruzione del mito e della memoria del mito, dell'epopea e dell'immagine della Nazione, teso a inquadrare meglio alcuni degli snodi storiografici portati sullo schermo: la rappresentazione della Sicilia nel 1860 e dell'impresa dei Mille; il crollo del Regno dei Borbone, l'esplodere del brigantaggio e del malessere politico-sociale delle popolazioni del Mezzogiorno d'Italia. Ancora, fra i protagonisti dell'epopea, Rosolino Pilo, Giacinto Carini, Garibaldi, Francesco II, Maria Sofia, Carmine Croco. Da ultimo, anche Mazzini e Crispi. Per dirla con Salvatore Lupo, il fulcro «della celebrazione, e dell'anti-celebrazione revisionista del centocinquatenario»[17].

Il punto di vista privilegiato, tuttavia, non è rigido e cogente, ma flessibile e ampio, così da poter, allargando la focale dell'osservazione di qualche grado come fosse uno zoom, includere, sul piano del confronto storico e simbolico, e quindi sul piano temporale, altri momenti topici, quali la guerra franco-piemontese del 1859 e il periodo postunitario. Allo stesso modo sul piano spaziale, la nostra ideale macchina da presa ha inquadrato una precisa geografia dell'azione, che va da Quarto, Calatafimi, Palermo, Milazzo, Bronte, alle coste della Calabria, per risalire poi fino a Napoli, il Volturno, Gaeta, passando per il Cilento, non senza una breve sosta a Londra e Parigi. Ma che non ha dimenticato neanche Palestro, Torino e Roma.

I film del nostro canone ideale ambientati nella Sicilia del 1860, in cui lo sbarco dei garibaldini è al centro della narrazione filmica o punto di partenza necessario per lo svolgimento del plot cinematografico, sono dodici. Un numero percentualmente alto se si pensi che in totale sono circa cinquanta i film che hanno come tema il Risorgimento nel suo complesso: *Garibaldi* di Mario Camerini del 1907; *Il piccolo garibaldino* di regista sconosciuto del 1909; *I mille* di Alberto Degli Abbati, del 1912; *Le campane della morte* di regista sconosciuto, del 1913; *1860* di Alessandro Blasetti, del 1932; *All'ombra della gloria* di Pino Mercanti, del 1943; *Viva l'Italia* di Roberto Rossellini, 1961; *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, 1963; *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* di Florestano Vancini, del 1972; *Kaos* di Paolo e Vittorio Taviani, 1984; *Tra due mondi* di Fabio Conversi, del 2002; *I Vicerè* di Roberto Faenza, del 2007. Di questi, però, tre sono andati perduti: *Garibaldi, Le campane della morte* e *All'ombra della gloria.* Ne restano solo dei riferimenti cartacei o foto di scena riportati in delle brochure pubblicitarie e in alcune

[17] S. Lupo, *L'unificazione italiana*, Donzelli, 2011, quarta di copertina.

riviste cinematografiche del tempo, da cui abbiamo cercato di trarre spunti di osservazione per una maggiore comprensione delle narrazioni proposte.

Ne rimangono pienamente fruibili nove, a testimoniare l'interesse che la spedizione dei Mille ha suscitato per il mondo della celluloide, divenendo spesso, suo malgrado, grazie alle capacità amplificative dell'immagine cinematografica, punto di partenza per ulteriori riflessioni extracinematografiche sulle modalità con cui quell'unificazione venne realizzata[18]. Garibaldi è il personaggio che più aleggia sullo schermo, anche quando assente: a volte rappresentato colle sembianze di un attore (*Il piccolo garibaldino, I Mille, 1860, Viva l'Italia, Kaos*) a volte *nomen* solamente evocato (*Il Gattopardo, I Vicerè*), a volte *numen* non sempre propiziatore aleggiante nel fuoricampo (*Bronte, Tra due mondi*).

La spedizione dei Mille nella parte continentale del Regno delle Due Sicilie è presente invece ne *Il campanile della vittoria*, del 1913, per la regia di Aldo Molinari e ne *La cavalcata ardente. Passione garibaldina* di Carmine Gallone realizzato nel 1925, entrambi perduti, e ancora ne *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica del 1942. La breve sinossi che dà conto del primo rivela aspetti interessanti della ricostruzione storica operata, soprattutto se messa a confronto con la filmografia coeva, mentre le analisi prodotte da vari studiosi sul secondo consentono di individuare la novità di alcuni elementi dell'intreccio che torneranno anche in altri film successivi. Nel film di De Sica invece il tema risorgimentale è relegato sullo sfondo di una storia d'amore dal sapore decadente e crepuscolare, ma ad un'attenta lettura rivela, sotto l'apparente levità, modalità di costruzione dell'intreccio sofisticate e innovative, soprattutto se poste in relazione alla contemporanea produzione di stampo fascista. Uno solo è il film che ha al centro della sua narrazione la figura del re Francesco II e di sua moglie Maria Sofia, colti durante il doloroso esilio a Roma: 'o *Re* di Luigi Magni, girato nel 1989, in cui come vera protagonista, combattiva e volitiva, si staglia Maria Sofia a fronte di un rassegnato e fatalista ex-sovrano di un regno perduto.

Il fenomeno del brigantaggio nell'Italia meridionale postunitaria è argomento centrale di due film: *Il brigante di Tacca del Lupo* di Pietro Germi, del 1952 e *Li chiamarono… briganti* del regista Pasquale Squitieri del 1999. Mentre nel primo, ispirato ad un racconto di Riccardo

[18] Del film di animazione *La lunga calza verde*, realizzato nel 1961, in occasione del centenario dell'unificazione, per la regia di Roberto Gavioli su soggetto di Cesare Zavattini, non si dà conto in questa sede perché non è stato possibile reperirne alcuna informazione se non vaga e generica. Così come, per gli stessi motivi, di un altri due film, *I briganti italiani* (1961) di Mario Camerini e *Il segreto delle tre punte* (1952) di Carlo Ludovico Bragaglia, prodotto dalla Panaria Film del principe Francesco Alliata, l'unico dedicato alla cospirazione borbonica a Palermo dopo l'unità italiana.

Bacchelli e ambientato nel 1863, viene affrontato in termini di scontro fra bande sanguinarie e esercito regolare nella fase cruciale di costruzione e pacificazione dello stato nazionale, è nel secondo che più di ogni altro emerge una tendenza revisionista anticelebrativa che sembra filtrare, attraverso la vicenda di Carmine Croco e del suo fedele Ninco Nanco, i romanzi e gli scritti di Carlo Alianello e la posizione storiografica di Roberto Martucci, evidenziata in *L'invenzione di una nazione*. Pure nei film *La cavalcata ardente*, *Kaos* e *Tra due mondi* viene sfiorato il problema del brigantaggio ma viene sciolto attribuendo, nel secondo, la responsabilità della presenza di briganti nelle campagne siciliane a Garibaldi e ai suoi volontari che hanno aperto le porte delle carceri a dei feroci criminali comuni, bestie umane assetate di sangue, mentre nel primo e nel terzo come presenza endemica e strutturale delle campagne siciliane e continentali, frutto dell'incapacità di controllo sul territorio dei dominatori borbonici prima del 1860, una sorta di mancato monopolio della violenza fisica da parte dello stato monarchico preunitario o di uso strumentale di essa. Infine un altro film, *Noi credevamo*, di Mario Martone, il più recente sull'argomento, che rappresenta il primo tentativo sullo schermo di tenere insieme più momenti e avvenimenti del «lungo Ottocento», attraverso il *fil rouge* rappresentato dalle vite di tre giovani cilentani, che finiranno per dividersi drammaticamente nel loro processo di formazione politica-ideologica, andando incontro a destini completamente diversi. In esso compaiono anche personaggi centrali della storia nazional-patriottica risorgimentale spesso ignorati, quali Mazzini e Crispi in una dimensione di forte ambiguità e cinismo.

Accanto a questi film, sono stati inseriti i riferimenti ad altre pellicole, necessari per evidenziare il rapporto di contiguità simbolica e tematica fra registi e autori diversi nel rappresentare i vari momenti fondativi dello Stato-Nazione, e precisamente: *La presa di Roma* del 1905, il primo film in ordine di tempo della cinematografia italiana; *Nozze d'oro* del 1911*, La lampada della nonna* del 1913, nei quali invece il centro della narrazione è costituito soprattutto dalla guerra monarchica franco-sabauda del 1859.

3. L'ordito

La periodizzazione a maglie larghe utilizzata consente di suddividere l'arco cronologico in cui i film selezionati sono stati realizzati in tre macro-sezioni: un primo tempo che va in scena dal 1905 al 1925, un secondo tempo dal 1932 al 1961, un terzo tempo, infine, che corre per un

periodo più lungo, dal 1963 al 2010. Una sorta di spartiacque temporale fra essi, una sorta di intervallo, è rappresentato, nel 1961, da *Viva l'Italia*, film a se stante perché chiaramente legato all'esaltazione di una memoria pubblica e ufficiale, quale quella dispiegata durante le manifestazioni celebrative indette per il Centenario dell'Unificazione.

Viva l'Italia, presentando un Garibaldi un po' acciaccato dall'età e dai malanni, a volte dubbioso ed esitante, in una sorta di documentario a tratti didascalico che segue tutta la spedizione dei Mille, fino all'incontro di Teano, chiude infatti la stagione espressa da *Il piccolo garibaldino*, *I Mille*, *Le campane della morte, Il campanile della vittoria, 1860*, *La cavalcata ardente, All'ombra della gloria,* e per certi aspetti anche da *Il brigante di Tacca di Lupo*, film basati quasi tutti su soggetti più o meno originali, in cui forte si manifesta l'entusiasmo dei Siciliani e dei patrioti meridionali in generale nei confronti di Garibaldi e in cui la rivolta assume le connotazioni di un'autentica rivoluzione. È infatti il moto popolare, sinceramente e autenticamente antiborbonico, ad anticipare e determinare la scelta del biondo eroe in camicia rossa di partire da Quarto, in soccorso dei "fratelli" oppressi dalla violenza e dalla "tirannide" oscurantista, per portare soccorso alla «rivoluzione» scoppiata in Sicilia, come recita appunto il sottotitolo *Episodio della rivoluzione siciliana,* del film *Le campane della morte,* del 1913.

In essi la grande Storia si interseca, per esigenze narrative, con le piccole storie di uomini e donne resi grandi loro stessi dal rapido volgere degli eventi, di cui spesso diventano protagonisti con i loro gesti eroici. È questo il caso, ad esempio, del piccolo Garibaldino, giovanissimo volontario al seguito di Garibaldi, che trova la morte sul campo di battaglia di Calatafimi; oppure di una giovane popolana, Lola, protagonista femminile de *I Mille* (erroneamente chiamata Rosalia in tutte le sinossi pubblicate finora), che con il suo eroico coraggio contribuisce attivamente al successo della vittoria di Garibaldi nella Battaglia di Palermo; o, ancora, di Alfio e Carmela, vittime sacrificali per la Patria ne *Le campane della morte*; di Giovanni e Grazia che rischiano di dover sacrificare, schiacciati dall'arroganza e dal potere, l'amore che li unisce agli ideali in cui credono, in *La cavalcata ardente*; dei due umili pastori protagonisti di *1860*, Carminieddu e Gesuzza, in rivolta contro l'oppressione borbonica, che matureranno, grazie a quegli eventi, la loro identità di Italiani in una sorta di intenso processo di formazione umana e politica. O infine dei protagonisti de *All'ombra della gloria*, Federico e Angelica, che nonostante le incomprensioni affettive, determinate dalla loro diversa condizione sociale e dallo sbarco dei Garibaldini vedranno poi trionfare il loro amore

in una Sicilia in rivolta contro l'oppressore, grazie al sacrificio personale del piccolo Peppino, fratello di Federico e ardente patriota liberale.

Ad essere esplorati i temi del Volontarismo, della Nazione in armi, della presenza e del contributo femminile al successo della spedizione, della partecipazione popolare corale ed entusiasta, del ruolo importante svolto da uomini di chiesa, mentre fatti e personaggi storici sono circondati spesso da un'aurea sacrale e misticheggiante, di cui si cercherà di comprendere, nelle pagine a seguire, i meccanismi di costruzione simbolica.

Il Gattopardo ne apre un'altra di stagione, quella dei film tratti dalle opere di alcuni dei più importanti romanzieri italiani quali Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Luigi Pirandello, Federico De Roberto o ispirate in parte ad esse, come nel caso della novella *Libertà* di Giovanni Verga, in cui viene avviata una riflessione che è sostanzialmente politica su come l'unificazione fu realizzata. In alcuni (*Il Gattopardo* stesso, *Bronte*, *Kaos*) predomina un impianto storiografico di matrice gramsciana che tende a spogliare il mito garibaldino e a ricondurlo al paradigma della rivoluzione passiva, quando non fallita. Lettura soverchiante, questa, destinata ad avere fortuna duratura presso il grande pubblico, al punto di divenire il *leitmotiv* di molti altri discorsi, non soltanto filmici, sulla Sicilia e sul suo immobilismo storico, sul "trasformismo" delle sue classi dirigenti (*I Vicerè*), al di là di qualsiasi ipotesi interpretativa più rispondente alla realtà e più marcatamente storiografica.

In una sorta di controcanto risorgimentale, di pari passo con un allargamento dello spazio d'azione all'intera isola e della dimensione temporale al periodo postunitario, ad essere narrate, a volte con tocchi dolenti, sono, infatti, la delusione seguita a quello sbarco e le speranze di riscatto disattese, come in *Bronte* oppure nel film *Kaos,* negli episodi *L'altro figlio* e *Requiem,* oppure ancora, in maniera più esplicita e dichiarata, in uno stretto nesso di causa-effetto, l'emergere di una questione sociale come conseguenza di un'annessione violenta che esploderà in una sorta di «guerra civile» condotta tra briganti e esercito piemontese nel film di Squitieri.

Su tutti, comunque, giganteggia *Il Gattopardo*, il meno storico dei film sulla Sicilia del 1860 ma sicuramente il più noto e il più suggestivo, capace per questo di svolgere a lungo una funzione mitopoietica incisiva e affascinante. Non appare pertanto un caso che persino il titolo di uno dei film più recenti dedicati al tramonto del regno borbonico in Sicilia, *Tra due mondi*, costituisca un omaggio a Visconti e al suo film, trattandosi di una vera e propria

citazione, di un riferimento esplicito, cioè, alle parole che il principe di Salina, rivolto a Chevalley, pronuncia disilluso: «La mia è un'infelice generazione: a cavallo tra due mondi e a disagio in tutti e due».

4. Il verso e la prosa

Alla base di queste due diverse e antitetiche narrazioni visive relative alla storia risorgimentale italiana, da un lato la linea di carattere retorico-nazionalista e dall'altro la linea revisionista, sembra emergere il riferimento, da parte dei soggettisti, sceneggiatori, registi impegnati nella produzione dei vari film, a due canoni letterari differenti, che affondano entrambi le loro radici nell'Ottocento ma che si sostanziano e meglio si definiscono nel Novecento. La prima, quella prevalente in età liberale e in alcuni film di età fascista, ma operante ancora persino in un film come *Il brigante di Tacca del Lupo*, nell'immediato secondo dopoguerra, sembra partecipare all'elaborazione di una «estetica della politica» funzionale ai processi di nazionalizzazione delle masse e alla costruzione di un'identità nazionale «italiana», attraverso una stratificazione e una risemantizzazione progressiva del linguaggio dell'identità e dell'appartenenza, dell'*Ethnos* e del Sangue, della Stirpe e della Razza, della Nazione e della Madre-Patria . Così come attraverso la riproposizione di alcuni elementi ad alta densità simbolica, quali il nesso Campana/Campanile e il Tricolore, presenti in quasi tutti i film indicati, insieme col tema forte del Volontarismo[19]. L'universo simbolico di riferimento per questo linguaggio di impronta nazionalista attinge ad una rilettura, a volte scentrata, delle opere poetiche di autori settentrionali come Foscolo, Manzoni, Carducci, ma anche Petrarca e Leopardi delle rispettive Canzoni *All'Italia*, per citare solo i maggiori, quando non tedeschi come nel caso di Schiller che sicuramente aveva esercitato un'influenza eccezionale sui giovani poeti italiani fin dai primi anni dell'Ottocento. In parte, quello stesso che è stato indicato da Alberto Mario Banti, come serbatoio di strutture morfologiche riutilizzate anche in età liberale attraverso il ricorso a quelle particolari «Figure del profondo» che avevano già caratterizzato il «discorso nazionale» ottocentesco. E precisamente quelle dell'Onore sessuato, della Virtù femminile, dell'Apostolato e del Martirio, della Nazione come Famiglia e discendenza genealogica e biologica[20].

[19]Ci sono, tuttavia, anche delle varianti di non poco conto che dovremo tenere presenti nel ricostruire il modo in cui questa retorica corra per tutta la prima metà del Novecento e con quali fini, quale quella costituita dal film *1860* di Blasetti.

[20] A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino, 2006. Si vedano pure dello stesso autore *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel*

Le modalità discorsive della seconda, quella che abbiamo indicato come prevalente a partire dagli anni ’60 del Novecento e perdurante tutt’oggi, di carattere critico, antiretorico, antieroico, demistificatorio che tende a svolgere la sua narrazione in chiave di giudizio storiografico e politico, invece partono dalla rilettura filmica e cinematografica delle opere narrative della cosiddetta triade di scrittori siciliani, vissuta a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento, e costituita da Verga-De Roberto-Pirandello, nonché da autori più marcatamente novecenteschi, ma pur sempre di origine meridionale, quali Tomasi di Lampedusa, Carlo Alianiello e Anna Banti.

In entrambe le tendenze interpretative, dunque, il riemergere di un substrato culturale geograficamente e storicamente connotato, che ha filtrato il nuovo linguaggio cinematografico attraverso quel patrimonio comune che costituisce ancora oggi il *corpus* centrale della Letteratura italiana otto-novecentesca.

Un Cinema che, accostandosi agli eventi del ’60, sceglie, con pochissime eccezioni, una matrice letteraria, sia essa costituita solamente dal linguaggio simbolico, sia essa costituita dalla stessa materia narrativa, per raccontare il Risorgimento, piuttosto che guardare autonomamente fra le pieghe della Storia. La poesia, soprattutto quella romantica, proiettata verso il futuro, ha fornito i tropi per costruire il mito; il romanzo, la prosa cioè, guardando al passato-presente degli scrittori, lo ha lacerato[21]. Un esempio chiaro, sia pure di marca televisiva, di come questo rapporto performativo tra la poesia e la prosa del discorso nazionale sia stato percepito e usato anche da scrittori e registi ancora negli anni ’50 del Novecento, potrebbe essere fornito dalla sequenza tratta dalla 2° puntata dello sceneggiato televisivo

nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra, Einaudi, Torino, 2005 e il volume degli Annali Einaudi dedicato al Risorgimento. Cfr A. Banti, P. Ginzborg (a cura di), *Storia d’Italia, Annali*, vol. XXII. *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2007. Da ultimo, A. M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2011.

[21] Mai come in questo caso l’espressione «il passaggio dalla poesia alla prosa», per descrivere la rappresentazione visuale del Risorgimento in Sicilia e nel Meridione d’Italia, è apparsa più appropriata. La distinzione tra «poesia» e «prosa», tra «canto e incanto» da una parte, «controcanto e disincanto» dall’altra nel più ampio processo di rammemorazione dell’epopea garibaldina, evocato da Mario Isnenghi per gli anni cruciali dell’Ottocento, si attaglia benissimo, a cent’anni di distanza, anche alla produzione cinematografica risorgimentale. Il cinema è affabulazione per antonomasia, processo perenne di rammemorazione. Soltanto che a ispirare il canto e l’incanto tra i protagonisti della stagione risorgimentale furono proprio quei «rivoluzionari disciplinati» che nella politica ministeriale e governativa crispina avevano trovato il loro maggior punto di riferimento. Cfr. M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*, cit. Di recente la locuzione è stata riutilizzata anche da Salvatore Lupo, il quale riferendosi al difficile processo di costruzione dello Stato-nazione, e alla scelta di Crispi di riconoscersi nello Stato nato nel 1861 attorno alla monarchia sabauda, per completare il percorso allora iniziato, pone un altro interrogativo: «Si andava verso il passaggio dalla poesia alla prosa, come è stato tante volte detto con terminologia tutta interna alla retorica risorgimentale e alquanto futile?». Nel caso della storia novecentesca del Cinema di argomento risorgimentale, banalmente, ci sembra che sia proprio quello che è avvenuto. Cfr. S. Lupo, *L’unificazione italiana. Mezzogiorno, rivoluzione, guerra civile.* Donzelli, Roma, 2011, pag. 148.

L'Alfiere di Anton Giulio Majano, realizzato nel 1956 come riduzione del romanzo omonimo di Carlo Alianello, pubblicato nel 1942. La giovane Renata, figlia di un colonnello borbonico Rodriguez che ha tradito il suo re per passare dalla parte dei piemontesi, nel suo ultimo incontro con il barone Pino Lancia, alfiere dell'esercito di Francesco II e fedele al suo sovrano, accoglie il giovane che è di lei innamorato e che lei pure ama, facendosi trovare con un libro di Giovanni Berchet in mano. Durante la conversazione nella quale dichiara che potrebbe ricambiare il suo amore solo se lui aderisse ai valori di libertà e di unità dell'Italia rappresentati da Garibaldi, alla risposta di Pino che si proclama fedele al Re, alla Bandiera e al Giuramento, ella interrompe la conversazione per suonare il famoso *Notturno* di Chopin. Prima ancora, in una sequenza della 1° puntata, era apparsa sulla scena con in mano il libro *Le ultime lettere di Jacopo Ortis.* Lo sta leggendo e, infiammata dalle parole del poeta, si lancerà nell'esaltazione di un modello di uomo che incarni le caratteristiche del giovane eroe ribelle, esule per i propri ideali di Libertà e di unità della Nazione. Fin quando Renata si nutrirà di quella poesia e di quella musica, apparterrà al mondo dei vincitori: nell'ultima puntata, invece, vinta dall'amore per Pino, tornerà a suonare musiche napoletane. Pino, che restituisce prosasticamente il senso profondo della realtà, rimane invece sempre legato al mondo dei vinti e si conserva fedele a se stesso, seguendo il re borbone fino a Gaeta.

A segnare il funerale cinematografico della prima linea narrativa, dando così spazio all'emergere della seconda, non *Viva L'Italia* di Roberto Rossellini, ma un altro film dello stesso regista, solo apparentemente lontano dal tema risorgimentale, come *Roma città aperta*[22]. È questo film che, a nostro parere, di fatto traghetta il mito fondante della Nazione dal Risorgimento alla Resistenza, in mezzo alle distruzioni provocate dal regime fascista e alla sconfitta dell'esercito italiano, elemento di nazionalizzazione per antonomasia, nella seconda guerra mondiale. A quarant'anni di distanza da Filoteo Alberini e da *La sua presa di Roma,* Rossellini, guardando di sottecchi al Blasetti di *1860*, sembra operare un capovolgimento valoriale e uno svuotamento semantico di quelle figure profonde, probabilmente in modo inconsapevole, facendole morire definitivamente sullo schermo insieme con quei personaggi che, in relazione alla loro funzione attanziale, avrebbero dovuto più di tutte rappresentarle: le donne e il prete. Pina (Anna Magnani), non più allegoria della

[22] A istituire un rapporto tra *1860* di Blasetti e *Roma città aperta di Rossellini*, seppur limitatamente agli aspetti linguistici e stilistici, era stato nel 1947 il regista Gianni Puccini, uno degli sceneggiatori, nel 1943, di *Ossessione* di Visconti e successivamente collaboratore di Giuseppe De Sanctis. Nel recensire il film di Blasetti sulle colonne de «l'Unità», lo definì «forse il primo grande film realistico italiano, l'antenato miracoloso, limpido, poetico di «Città aperta»», per il suo stile «particolare, fatto di pittorica cura e di euritmie a volte un po' ricercate, di amore popolare e di sapor di legenda». G. Puccini, *"1860" è l'antenato poetico di "Roma città aperta",* in «l'Unità», 15 giugno 1947.

Madre-Patria, gravida di un figlio che non vedrà mai la luce, e don Pietro (Aldo Fabrizi), non più garante della sacertà di una religione della Patria, verranno uccisi dal nemico straniero; mentre l'Onore sessuato e la Virtù femminile, rappresentati dalle traditrici Marina e Lauretta, in parte dall'ing. Marcello e da Pina stessa, per il suo portare nel grembo un figlio illegittimo, sono stati per sempre compromessi. Alla vigilia del matrimonio fra Francesco e Pina, che avrebbe dovuto legittimare la discendenza biologica e segnare la nascita di una nuova Famiglia, tutto è definitivamente perduto. Al posto di un esercito nazionale, a difendere le macerie di una Roma desolata e livida, non più protetta dalle mura papaline, ma aperta a qualunque esercito di occupazione straniero, nemico o alleato che sia, senza più alcuna istituzione laica a rappresentarla e proteggerla nello sfascio generale dello Stato-nazione monarchico-fascista, solo singoli individui come Francesco e Marcello, il figlio legittimo di Pina, unica speranza di riscatto per il futuro incerto del paese. Nessuna Apoteosi conclusiva per l'Italia che si è dissolta e per i Padri numi tutelari della Nazione, ma un giudizio sospeso, aperto, come aperto è il finale del film stesso. Tutto è amaramente possibile nell'Italia del 1945.

CAPITOLO II

Il canto

1. Schermi silenti (1905-1925)

I film di argomento storico e risorgimentale concorsero nel primo ventennio del XX secolo a diffondere, come vedremo, colla straordinaria potenza evocativa delle immagini propria del nuovo mezzo di comunicazione, presso un pubblico ampio, una particolare «iconologia della nazione»[23] che rinnovava il mito ottocentesco e ne «sacralizzava», fissandoli sullo schermo e nella memoria, le origini e i protagonisti. Divenne così più facile consolidare, questa volta dal basso, le fondamenta di quella «religione laica della Patria» che in precedenza, in età crispina, le istituzioni statali avevano cercato di costruire attraverso la scuola, l'esercito, «le Feste civili, la monumentalistica, la toponomastica»[24], l'onomastica, ma in un processo promosso dall'alto, che proprio per questo aveva manifestato una certa debolezza e fragilità nei risultati[25]. Se le statue e i monumenti fornivano infatti la dimensione plastica e

[23] Cfr. I. Porciani, *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna, 1997

[24] G. Schininà, *Stato e società in età giolittiana. L'Italia tra il 1901 e il 1914,* Acireale-Roma, 2008, pag. 204.

[25] Gli uomini politici appartenenti alla Destra storica poco rilievo avevano prestato sul piano simbolico alla nazionalizzazione delle masse e alla creazione di uno Stato-nazione, confidando essenzialmente su una nazionalizzazione favorita dalla loro concreta azione di governo (costruzione di infrastrutture, strade, porti, ferrovie, scuole), in linea con l'analisi fornita per la società rurale francese da Eugen Weber. Cfr. E. Weber, *Da contadini a francesi. La modernizzazione della Francia rurale. 1870-1914*, il Mulino, Bologna, 1989. Sarà la Sinistra storica con l'azione di Crispi ad avviare tali processi, con la messa in campo di una serie di interventi dall'alto, miranti a costruire una sorta di «religione della patria», il cui centro focale era rappresentato dalla figura del sovrano, attraverso un meccanismo di sacralizzazione della monarchia sabauda. Il limite di tale azione era però dato dalla ridotta capacità di penetrazione di una mitografia ufficiale, che aveva avuto il suo fulcro per molti anni nella festa dello Statuto, nella celebrazione del genetliaco dei sovrani, nell'impulso dato ora alla costruzione di monumenti dedicati ai padri delle Patria, alla diffusione di una toponomastica di stampo risorgimentale imposta a piazze e strade delle città e dei paesi dell'intero territorio nazionale. Quella che, insieme con l'esercito, avrebbe potuto rivelarsi un'autentica agenzia formativa per la nazionalizzazione delle masse, e cioè la scuola, aveva fallito in parte suoi obiettivi, nonostante la riforma del sistema scolastico elementare realizzata con la legge Coppino, per la scarsità delle risorse economiche destinate a questo fine. Per approfondire tali

imperitura del Risorgimento, il Cinema poteva, col dinamismo e il cinetismo che gli erano e gli sono propri, storicizzare l'eterno attraverso le immagini, restituirgli corporeità e sostanza, calarlo nell'*hic et nunc* della società italiana in età giolittiana.

Anche tale iconologia filmica, inoltre, così come era accaduto nel corso dell'Ottocento per le altre forme di espressione artistica, cominciò ad essere ammantata ben presto da quella che Giovanni Lasi ha definito una «mistica parareligiosa»[26], cioè un riuso consapevole dei riti e del linguaggio liturgico in chiave laica. Essa infatti affondava le sue radici nella cultura romantica ottocentesca, quella stessa che, attraverso la letteratura, la musica, il melodramma, la pittura, il teatro aveva già informato di sé le generazioni che si erano battute, a rischio della propria vita, per l'indipendenza e la libertà della Patria e della Nazione. Di quella cultura romantica che aveva alimentato e suscitato il «discorso nazionale» durante la stagione risorgimentale, il cinema delle origini ben presto fece propri i principali nuclei semantici ma soprattutto quelle «figure profonde»di cui Alberto Banti ha sottolineato la forza performativa e la persistenza anche per la prima metà del Novecento, rileggendoli però nel mutato contesto dell'età liberale[27].

I temi dell'Onore, della Virtù femminile, della Famiglia-Nazione, del Sangue e del Martirio, dell'Apostolato infatti informano di sé, non sempre allo stesso modo e non tutti contemporaneamente, molta produzione cinematografica del primo ventennio del XX secolo e prolungano la loro ombra anche su alcuni film del ventennio fascista, primo fra tutti *1860* di Blasetti. Grazie infatti alla vicinanza temporale con il periodo in cui erano stati elaborati e alla forte carica emotiva che riuscivano a sollecitare, furono ancora leggibili e ricevibili dal pubblico italiano, che una certa familiarità aveva già con le loro originarie declinazioni concettuali[28]. Se è vero, poi, che da un lato il cinema

argomenti si vedano, oltre al testo già citato della Porciani, anche S.Lanaro, *Il Plutarco italiano: l'istruzione del «popolo» dopo l'Unità*, in *Storia d'Italia*, *Annali*, vol. IV, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino, 1981; S.Soldani-G.Turi (a cura di), *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea,* vol. I, Il Mulino, Bologna, 1993.

[26] G. Lasi, *La presa di Roma* , in M. Musumeci, S. Toffetti (a cura di), *Da La presa di Roma a Il piccolo garibaldino,* cit.

[27] A. M. Banti, *Sublime madre nostra*, cit. pagg. 51-93 e seguenti.

[28] A. Banti, P. Ginzborg (a cura di), *Storia d'Italia, Annali*, vol. XXII, *Il Risorgimento*, cit.

risorgimentale non riesca «a situarsi come mito propedeutico della modernità»[29], dall'altro appare evidente, tuttavia, che nella produzione filmica risorgimentale di età giolittiana quelle «figure del profondo» di matrice ottocentesca, riproposte agli inizi del Novecento, cominciavano ad essere inserite in nuovi «spazi» simbolici. Illuminati, questi, se non proprio sostanziati, da istanze di modernità.

Non potevano, infatti, non trovare un qualche riflesso sullo schermo, anche in film di ispirazione risorgimentale, gli importanti cambiamenti che proprio in quegli anni erano in atto nella società italiana, già avviata sulla strada di una complessa modernizzazione che aveva generato profonde trasformazioni economiche, ma anche squilibri, tensioni e forti polarizzazioni sociali e politiche[30]. Il cinema, con i suoi film risorgimentali, rispondeva a quelle lotte e rivendicazioni stemperando i conflitti, presentando sugli schermi, una società solidale in tutte le sue articolazioni, quasi ad indicare alle masse popolari, soprattutto ad operai, anarchici, socialisti, sindacalisti rivoluzionari ma anche alle borghesie italiane, la direzione inversa a quella tracciata da Pelizza da Volpeda, nel suo *Quarto stato*. Da soli, sembrano dire sceneggiatori e cineasti, non si va da nessuna parte e non si costruisce il futuro.

«L'immagine del Risorgimento –scrive Brunetta a proposito del film *Nozze d'oro*- è quella della partecipazione interclassista concorde e soprattutto popolare alle guerre d'indipendenza[31]», ma non soltanto. Anche l'epopea garibaldina, la spedizione dei Mille, celebrate nelle pellicole quali *Garibaldi a Marsala* del 1907, *Il piccolo garibaldino* del 1909, e poi ne *I mille* nel 1912, man mano che si codifica la sacralizzazione della figura di Garibaldi, sono depurate da qualsiasi carica rivoluzionaria, da qualsiasi istanza democratica e da qualsiasi polemica meridionalista. Piuttosto sembra si voglia indicare in una Sicilia, presentata sugli schermi tutta in chiave antiborbonica, il luogo dove era sorto il «sole dell'avvenire» nostrano, dove s'era compiuta già la rivoluzione liberale del paese, e dove si era giunti, da Quarto, non *l'un*

[29] S. Toffetti, *Nascita di una nazione? Il Risorgimento nel cinema italiano*, in M. Musumeci, S. Toffetti (a cura di), *Da La presa di Roma a Il piccolo garibaldino,* cit., pag 46

[30] Cfr. S. Lupo, *Il passato del nostro presente. Il lungo Ottocento 1776-1913*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.

[31] G. P. Brunetta, *Il cinema muto*, cit., pag. 200.

contro l'altro armato, ma come un popolo che, finalmente risorto, rigenerato e unito da Nord a Sud, dalle Alpi alla Sicilia, aveva ritrovato con il proprio riscatto anche i propri confini naturali.

Confini naturali che, comunque, potevano essere allungati fino alla coste africane, sulla sponda opposta del Mediterraneo, secondo le rinnovate mire espansionistiche di stampo imperialistico[32] del governo italiano, che infusero nuova carica patriottica e nuovo slancio eroico all'Italia liberale durante l'età giolittiana e che trovarono la loro massima espressione, nel 1911, nella mobilitazione generale per la guerra di Libia. Alla quale peraltro, diedero un contributo ideologico anche intellettuali, scrittori, poeti impegnati nella nuova arte cinematografica, alimentando un filone di film, all'interno del sottogenere patriottico-risorgimentale, in cui l'elemento bellico nelle sue varie manifestazioni (la guerra del '59, la spedizione garibaldina, la cacciata degli austriaci da Brescia) acquistava maggiore centralità e importanza narrativa e in cui si poteva dispiegare una forte cultura della guerra. Finalmente la «grande proletaria» si era mossa, come celebrava Giovanni Pascoli nel novembre di quell'anno, nel tentativo di assurgere al rango di potenza europea e di trovare uno sbocco e un nuovo «nido» per i milioni di emigranti costretti a lasciare la propria Patria, che con le loro valigie di cartone e le loro masserizie ammonticchiate sulle banchine dei porti costituivano una sorta di *Tableaux vivants* dei vinti verghiani, come dimostrano nello stesso periodo i film italiani cosiddetti della romanità o quelli dedicati all'emigrazione transoceanica.

Il cinema muto risorgimentale poteva parlare pure, in un contesto di Genere, oltre che agli uomini italiani a cui lo Stato liberale giolittiano si apprestava a concedere il suffragio universale, anche alle donne che bussavano alle porte della storia non più solo nelle vesti di madri, mogli e sorelle in ambascia per le sorti dei loro cari partiti volontari al seguito del biondo eroe nizzardo, ma anche in quelle di lavoratrici e femministe, volte a rivendicare un loro ruolo attivo nella costruzione del nuovo Stato-nazione. A queste donne non bastava più, per rispecchiarvisi, l'icona ottocentesca di Adelaide Cairoli, simbolo del dolore muto e composto di chi ha sacrificato alla *mater*-patria il proprio bene più grande, riproposta in parte ne *Il piccolo garibaldino*, insieme con altri *topoi* quali il volontarismo, il martirio e l'identificazione dell'Italia con una giovane donna,

[32] G. Schininà, *Stato e società in età giolittiana*, cit., pag 205.

vergine vestale. Occorrevano altre icone più moderne, in sintonia col nuovo protagonismo femminile che in quegli anni dava le prove più alte e con i tempi nuovi delle città industriali, quale quella, ad esempio, rappresentata da un'indomita e struggente Anita Garibaldi.

Compagna, non moglie, dell'eroe dei due mondi, madre con un figlio in grembo, eroica guerriera, evocava l'emblema del sacrificio perfetto, in cui Amore e Morte cavalcavano insieme in un unico abbraccio verso l'ora suprema del riscatto. Avvolta ora in un nastro di pellicola infiammabile (passi la metafora), veniva sepolta nelle valli di Comacchio dal regista Mario Caserini nel film omonimo del 1910, ma dalle sue ceneri nascerà, a partire dal 1911, un nuovo modello femminile, concretamente impegnato nella conquista della libertà dell'Italia dall'oppressore, presente come vedremo nella cinematografia risorgimentale immediatamente successiva, destinato ad affiancare, nel periodo prebellico, l'immagine della *Mater dolorosa*.

È sullo schermo, ancora, che agli Italiani, prima ancora che il Patto Gentiloni venisse sottoscritto, con più immediata evidenza, poté essere fornita una nuova versione del ruolo delle Istituzioni religiose e degli uomini di chiesa nel processo costitutivo dello Stato nazionale, frutto di un'attenuazione dell'anticlericalismo liberale già registratasi nell'azione politica dallo stesso Crispi, del *non-exepedit* imposto ai cattolici, del graduale superamento del conflitto tra Stato e Chiesa innescato dalla fine del potere temporale dei Pontefici. Saranno pochi i film, a partire da *Il piccolo garibaldino,* per tutto il XX secolo, in cui non sarà presente, anche solo sul piano simbolico, un qualche riferimento alla missione apostolica nazionale, in cui alla predicazione mazziniana svolta nel nome di Dio e del Popolo, si sostituirà quella svolta dai vari rappresentanti del clero cattolico nel nome santo di Dio e della Patria. Ancora, saranno pochissimi i film di questo periodo in cui mancherà anche un piccolo accenno alla religione cattolica, alle sue cerimonie, ai luoghi della fede (chiese, campane e campanili, conventi e monasteri) o agli uomini di Chiesa (frati, monaci e sacerdoti), divenuti ora, soprattutto nei film ambientati in Sicilia, tutti liberali e antiborbonici[33]. Chiamati, da questo momento in poi, ad ungere personalmente un intero popolo col

[33] Cfr. M. Leonzio, *Il Clero siciliano e il Risorgimento*, in G. Barone (a cura di), *Sicilia 150. 150° anniversario della spedizione dei Mille*, in www.pti.regione.sicilia.it

crisma della vera sacralità, ad officiare direttamente i riti di una religione non più laica della Patria. A medicare con bende tricolore la ferita di Porta Pia.

In un contesto di tal genere i film riguardanti la Sicilia, la spedizione dei Mille, Rosolino Pilo, Garibaldi, Calatafimi e Palermo si caricano tutti di un alto valore simbolico funzionale, più che in altri film riguardanti la storia risorgimentale, alla resa di istanze nazionalistiche e misticheggianti, estetiche e politiche, ascrivibili all'atteggiamento interventista della «cultura italiana» nel suo complesso e di molti intellettuali del tempo[34], manifestatosi appieno a partire dal 1911.

2. Ma squilla la tromba

A fungere da principale snodo temporale ai fini della nostra periodizzazione tematica è, infatti, l'anno 1911. A partire da quella data il cinema fa suo con più consapevolezza mitopoietica l'argomento risorgimentale, probabilmente per l'impiego più consistente e continuativo, da parte delle case di produzione, di intellettuali, scrittori, poeti, letterati, giornalisti di ispirazione nazionalista nella produzione di soggetti e di sceneggiature destinate ad alimentare la richiesta crescente di nuovi film da girare in un momento di forte espansione commerciale e produttiva della nuova arte. Soprattutto alla *Cines* e all'Ambrosio, dove presto furono creati degli Uffici soggetto.

L'interesse venne alimentato inizialmente dalle ricorrenze celebrative del Giubileo della Patria, in occasione del cinquantenario della proclamazione del Regno d'Italia, la prima importante vetrina ufficiale per mostrare al mondo, non senza polemiche interne viste le condizioni in cui versava il Meridione d'Italia, il grande balzo in avanti compiuto dal paese sulla via della modernizzazione. Ma si intrecciò strettamente con la mobilitazione culturale del paese a favore della Guerra di Libia. Come ha sottolineato Luisa Mangoni a proposito dell'atteggiamento di molti intellettuali italiani di fronte al conflitto italo-turco, «Già i contemporanei, del resto, sentirono la guerra di Libia come una svolta, come una data periodizzante all'interno anche delle loro esperienze individuali. […] la guerra diveniva guerra «nazionale», momento della partecipazione

[34] Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura*, Nino Aragno Editore, Torino, 2002.

che riguardava tutti gli italiani – anche coloro che ad essa inizialmente si erano opposti poiché stava a dimostrare qualità morali dalle quali sarebbe dovuta sorgere la nuova realtà italiana»[35].

Due città in particolare, scelte come sede delle Esposizioni universali, divennero il simbolo della Terza Italia, quella nata con l'unificazione: Roma e Torino. Le due municipalità, attraverso dei Comitati all'uopo costituiti, furono incaricate di gestire la prima l'organizzazione dell'Esposizione internazionale della Scienza e delle Arti, la seconda l'Esposizione internazionale dell'Industria e il Lavoro.

Scrive Emilio Gentile a proposito del grande evento che ci si apprestava a celebrare: «Ma il giubileo della patria fu dedicato soprattutto alla esaltazione dell'epopea risorgimentale, che era stato all'origine dello Stato monarchico liberale. Era dovere di un popolo civile, scrivevano gli autori di un opuscolo divulgativo che illustrava il significato del cinquantenario, custodire le tradizioni nazionali e mantenere vivo il fuoco dell'entusiasmo per tutto quello che aveva reso grande la patria, trasmettendolo alle nuove generazioni come insegnamento per il presente e come fede nell'avvenire, unendo al culto per coloro che avevano unito la nazione «l'esaltazione della sua rigogliosa vita presente»[36]».

Il cinema muto italiano seppe rispondere appieno a queste precise esigenze politico-ideologico-culturali. La Commissione esecutiva dell'Esposizione di Torino, presieduta dal Senatore del Regno avv. Tommaso Villa, nello stilare il Programma dell'Esposizione, aveva riservato infatti uno spazio importante anche alla Mostra del Giornale e alla Mostra della Fotografia. Nell'ambito di quest'ultima era stata prevista l'esposizione di tutte quelle innovazioni che dal punto di vista tecnico riguardavano il Cinema, metafora della modernità per eccellenza, e il suo prodotto finito, quello che allora si chiamava la film. Contestualmente venne organizzato per il mese di settembre, sempre nel Parco del Valentino, un Concorso cinematografico articolato in tre categorie: la «Cinematografia artistica», le «Pellicole didattiche», la «Categoria

[35] *Ivi*, pag. 12.

[36] E. Gentile, *La Grande Italia, Il mito della nazione nel XX secolo,* Editori Laterza, Roma-Bari, 2009, pag. 13.

scientifica»[37]. Il tema risorgimentale connota decisamente le pellicole vincitrici di due delle tre categorie e precisamente *Nozze d'oro* della casa produttrice torinese S.A. Ambrosio per la sezione artistica e *Il tamburino sardo* della casa produttrice romana Cines per la sezione didattica[38].

In un Manoscritto anonimo e non datato, ma probabilmente scritto nel secondo dopoguerra in terza persona dallo stesso Arturo Ambrosio, intitolato *Memoria sugli inizi e i primi sviluppi del cinema in Italia*[39], conservato presso l'Archivio del Museo nazionale del Cinema di Torino, l'evento viene così ricordato: «Nel 1911 La Cinematografia Italiana aveva fatto grandi passi e la città di Torino con speciale spirito di comprensione ed iniziativa lanciò e coordinò il Primo Concorso Mondiale di Cinematografia. La case commerciali Italiane non mancarono all'appello inviando i loro migliori film. Una speciale giuria di letterati, poeti, giornalisti e uomini di grande valore, doveva giudicare i film e classificarli per i relativi premi. I sovrani d'Italia colla loro presenza avevano dato a questa manifestazione un'importanza speciale». Il primo grande premio della somma di £ 25.000, (con relativa medaglia d'oro) venne assegnato al film della Società Anonima Ambrosio *Nozze d'oro*, diretto da Luigi Maggi e sceneggiato da Arrigo Frusta.

La scelta della giuria internazionale, di cui facevano parte anche Louis Lumière e Paul Nadar[40], di premiare un film dedicato alla guerra del '59 appare perfettamente in linea col forte rilievo che nel corso di tutti i festeggiamenti era stata data all'amicizia colla Francia, per ricordare la fausta alleanza fra Napoleone III e Vittorio Emanuele II,

[37]A.St.C.To., *Collezione Simeom*, *Serie B*. Nel *Fondo Simeom* sono conservati oltre al programma dell'intera manifestazione, i regolamenti stilati per i partecipanti, le regole dei vari concorsi indetti per l'occasione, gli opuscoli pubblicitari, le guide turistiche per i visitatori, vari planimetrie del Parco del Valentino e dei padiglioni espositivi. Sempre nello stesso Archivio, invece, nel *Fondo Gabinetto del Sindaco* si conservano resoconti, atti amministrativi, corrispondenza varia relativa all'organizzazione in città delle manifestazioni legate al Giubileo della Nazione. E' significativo che nel Protocollo del Gabinetto del Sindaco vengano annotate in successione, nello stesso periodo, sia le riunioni e le deliberazioni del Comitato esecutivo per l'organizzazione dell'Esposizione universale sia la partecipazione della municipalità alle manifestazioni organizzate presso il Teatro Carignano a sostegno dell'impresa di Libia.

[38] G. Lasi, *L'immagine della nazione*, cit., pag. 18

[39] A.M.N.d.C.To, *Manoscritto sugli inizi e i primi sviluppi del cinema in Italia*,

[40] G. Cincotti, *Il risorgimento nel cinema*, in D. Meccoli (a cura di), *Il risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, Editalia, Roma, 1961, pag. 139.

da cui era scaturito il processo di unificazione. Al punto che la 3° parte della Sezione storica del padiglione francese era stata dedicata proprio al *Risorgimento et Campagne de 1859,* con una ricca rappresentazione iconografica (quadri, acquarelli, vedute, litografie) disposta in modo cronologico a illustrarne i momenti salienti: la battaglia di Montebello, la battaglia di Palestro, la battaglia di Magenta, la presa di Magenta, la Battaglia di Solferino, ecc.. [41]

Difficilmente le suggestioni e i riferimenti a quella pagina di storia nazionale non influirono sulla scelta di premiare *Nozze d'oro,* così come una qualche influenza probabilmente esercitò anche l'eco delle manifestazioni organizzate a margine dell'Esposizione stessa, quali ad esempio le visite ufficiali che i Consigli comunali delle città di Torino e di Parigi, proprio fra il mese di aprile e maggio, si erano scambiate con grande cortesia istituzionale, per suggellare ancora una volta la profonda amicizia fra le due Nazioni. Nel suo discorso tenuto nella Seduta solenne del Consiglio comunale di Torino, il 19 maggio 1911, alla presenza degli illustri ospiti stranieri giunti il giorno prima in città, il sindaco di Torino, l'on. Conte Teofilo Rossi, non aveva mancato di sottolineare con grande entusiasmo l'amicizia fra i due popoli e il grande debito di riconoscenza che l'Italia tutta e Torino in particolare sentiva di avere nei confronti dei fratelli d'Oltralpe[42].

La scelta di premiare *Il Tamburino sardo*, per la sezione didattica, invece, oltre a stabilire un perfetto equilibrio nella distribuzione geografica dei riconoscimenti (un premio per ciascuno: uno ad una casa di produzione torinese, un altro alla casa di produzione romana la *Cines*), certificava l'importantissima funzione pedagogica in senso nazionalistico che gli organizzatori annettevano non solo al romanzo di De Amicis, ma anche al cinema in quanto medium, poiché se ne ufficializzava il potenziale uso educativo nei confronti delle giovani generazioni di Italiani. Di questa funzione appare pienamente consapevole lo stesso Arturo Ambrosio, che così annotava a distanza di molti anni a proposito del cinema: «è il più potente fattore per istruire e indirizzare

[41] A.St.C.To, *Collezione Simeom, Serie B.*

[42] A.St.C.To., Gabinetto del Sindaco, Corrispondenza della Divisione Gabinetto del Sindaco, Esposizione universale 1911, classe 72°, Posizione 3, anno 1911, Repertorio al n. 3999, Fascicolo unico, posizione 344.

l'umanità sulla giusta via del bene», auspicando pertanto che «tutti i governi» si interessassero saggiamente a quell'«industria», incoraggiandone gli sviluppi e gli indirizzi.

Il cinema, divenuto già in età giolittiana più consapevole dei suoi mezzi espressivi, forte anche dell'affermazione del mediometraggio e del lungometraggio che permettevano di dare maggiore sviluppo narrativo alle storie raccontate, poteva pertanto rivelarsi un prezioso strumento formativo, non solo per esaltare le glorie nazionali ottocentesche, ma soprattutto per amplificare, «mantenere vivo il fuoco» dell'ardore patriottico che si sarebbe appieno manifestato appena solo qualche mese dopo, quando l'Italia dichiarò guerra all'impero ottomano per il possesso della Libia. In un contesto sociale caratterizzato ancora da un tasso di analfabetismo che rimaneva alto, nonostante i successi già ottenuti anche nelle regioni meridionali[43], e in attesa che producesse frutti più duraturi la riforma della scuola primaria realizzata proprio in quel 1911 con la legge Daneo-Credano che avocava allo Stato l'istruzione elementare, il narrare quella stagione di lotte sullo schermo contribuiva a rinforzare e diffondere da Nord a Sud, ma anche presso le comunità italiane all'estero[44], una «tradizione nazionale» su cui omogeneizzare il sentire comune degli italiani rispetto alla Patria e alla Nazione, insieme con la narrazione affidata ai libri di testo per le scuole o ai romanzi alla *Cuore*[45]. D'altronde era già avvenuto nel corso della stagione risorgimentale ottocentesca che la pittura, così come il melodramma, le forme d'arte più vicine al cinema, assumessero precise

[43] G. Barone, *La modernizzazione italiana dalla crisi allo sviluppo*, in G. Sabatucci, V. Vidotto, (a cura di) *Storia d'Italia*, Vol. 3, *Liberalismo e democrazia*, Roma-Bari 1995, pagg. 325-327. Vedasi anche in G. Schininà, *Stato e società in età giolittiana*, cit., pagg. 198-199.

[44] A questo proposito riportiamo testualmente il brano di una recensione critica del film *La lampada della nonna*, pubblicata su una rivista cinematografica da un giornalista corrispondente da Alessandria di Egitto. Il testo, al di là della retorica nazionalista dello scrivente, spinge a riflettere sul ruolo che il cinema italiano risorgimentale poté svolgere nel processo di costruzione di un'identità italiana anche presso le comunità di emigrati all'estero, soprattutto se si consideri che i film italiani di quel periodo erano esportati in gran numero in molti dei paesi destinatari dei nostri flussi di emigrazione. Scrive il commentatore: «Il soggetto è interessantissimo, ed il pubblico accorso numeroso, ha applaudito con vero entusiasmo i vari fatti d'arme in essa svolti e soprattutto quando i nostri gloriosi bersaglieri si diedero all'attacco del nemico, vincendolo. Allora fu un grido unanime di "Viva l'Italia", "viva i bersaglieri" che proruppe spontaneo dal petto di tutti gli spettatori. Fui contento e commosso in pari tempo di riscontrare tanto amor patrio negli italiani residenti in questa città». G. Campagna (corr. da Alessandria d'Egitto) in «La vita cinematografica», Torino, 15 luglio 1913.

[45] Peraltro proprio De Amicis fornì materia letteraria utile per il cinema, come dimostrano i film *Il Tamburino sardo, La piccola vedetta lombarda*, tratti dai racconti omonimi del libro *Cuore.*

funzione nazionalizzatrici, suscitassero emozioni, animassero di spiriti patriottici molti giovani intrisi di cultura romantica proprio grazie alla potenza suggestiva delle immagini. Alcune recensioni critiche su film risorgimentali proiettati in quegli anni nelle sale cinematografiche (1911-1914), così come documentato da Aldo Bernardini e Vittorio Martelli nella loro monumentale ricerca sul cinema muto italiano[46], danno conto di entusiastiche accoglienze da parte degli spettatori, testimoniando di una forte consonanza tra le aspettative del pubblico e lo spettacolo che questi andava a vedere pagando un biglietto e socializzando le proprie emozioni. Del resto basta mettere a raffronto, sul piano temporale, le celebrazioni patriottiche, anche quelle antecedenti al Giubileo e quelle successive, con i titoli dei film usciti nelle sale subito dopo: nel giro di un anno o due le case di produzione rispondevano a tutte le ricorrenze patriottiche e civili approntando soggetti e sceneggiature per film atti a celebrare quegli eventi di cui percepivano immediatamente il potenziale valore di richiamo per gli spettatori e quindi anche il ritorno in termini economici e commerciali. Pochi sicuramente in rapporto alla produzione totale annua della cinematografia italiana di quel periodo, ma non per questo meno rilevanti.

Per meglio esplorare l'evolversi e lo strutturarsi non sempre lineare del campo di azione/tensione del «discorso nazionale» e dell'universo allegorico ad esso connesso, nutrito di «figure profonde» e di simboli identitari, abbiamo ritenuto opportuno suddividere la produzione cinematografica delle origini in tre fasi: una prima che va dal 1905 al 1910, una seconda, costituita dagli «anni d'oro» che va dal 1911 al 1914, una terza[47] infine coincidente col periodo bellico, dal 1914 al 1917. I confini, ovviamente

[46] Cfr. A. Bernardini,V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911. Prima parte,* Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1995; A. Bernardini, V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1911. Seconda parte*, Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1996; A. Bernardini, V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1912. Prima parte*, Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1995; A. Bernardini, V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1912. Seconda parte*, Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1995; A. Bernardini, V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1913. Prima parte*, Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1994; A. Bernardini, V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1913. Seconda parte*, Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1994; V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1914. Prima parte*, Nuova Eri-Edizioni RAI, CSC, 1993; V. Martinelli, *I film degli anni d'oro. 1914. Seconda parte*, Nuova Eri-RAI, CSC, 1993.

[47] Nella terza fase (1914-1917), di cui comunque non ci occuperemo, invece, in pieno conflitto bellico, i film prodotti declinano il sentimento patriottico ottocentesco in chiave decisamente antiaustriaca, sovrapponendo in modo talmente evidente il presente novecentesco al passato risorgimentale da far emergere senza alcun dubbio il contributo ideologico-politico del cinema alla causa nazionale. Vanno in questa direzione film quali una nuova edizione de *Il dottor Antonio* per la regia di Eleuterio Ridolfi, *Balilla, Brescia leonessa d'Italia*, *Il capestro degli Asburgo, I martiri di Belfiore, La piccola vedetta*

non sono netti e precisi, ma sfumati e complessi, potendo ben essere che nella prima fase siano anticipati temi della seconda e della terza o viceversa.

Nella prima fase, rappresentata soprattutto da pellicole quali *La presa di Roma*, *Garibaldi, Il Conte Confalonieri, Il piccolo Garibaldino, Il dottor Antonio, La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi, Goffredo Mameli, Il Tamburino sardo*[48] prevalgono l'Allegoria della Nazione come vergine vestale; l'immagine della *Mater* naturale e biologica come *Mater dolorosa*, contrapposta alla Madre spirituale[49] rappresentata dall'Italia; ancora il tema del Sacrificio e del Martirio, connesso all'intento pedagogico e formativo di una nuova generazione di piccoli italiani, ardimentosi e coraggiosi, capaci di votarsi e immolarsi per la Madre-Patria. L'identificazione, infine, del Tricolore con la monarchia sabauda. La spedizione dei Mille è rappresentata solo nei film *Garibaldi* di Mario Caserini del 1907 e ne *Il piccolo garibaldino* del 1909, ma appare funzionale all'esplicitarsi dei temi su indicati, in quanto lo sguardo è esterno alla realtà isolana; non ci sono siciliani a combattere per la Patria; la dinamica storica esaurisce il proprio portato nell'epopea gloriosa di Garibaldi e dei suoi eroici combattenti come punto di partenza di nuove e più gloriose imprese.

Nelle pellicole prodotte nella seconda fase (1911-1914), sia in quelle oggetto della nostra particolare attenzione quali *Nozze d'oro, La Lampada della nonna, I Mille, Le campane della morte*, *Il campanile della vittoria*, sia in altre quali *La marchesa Ansperti (Storia del Risorgimento), O Roma o morte, L'Italia s'è desta*, prevalgono l'immagine metaforica dell'Onore sessuato e della Virtù femminile; quello della Madre-

lombarda, Romanticismo, Silvio Pellico, un nuovo rifacimento del *Tamburino sardo* prodotto questa volta dalla casa *Film artistica Gloria* nel 1915, dopo quello della Cines del 1911. Nessun film che riguardi direttamente la Sicilia, Garibaldi, il Regno dei Borbone. Le urgenze politico-militari della Grande Guerra, spingono stavolta lo sguardo a Nord, al confine con l'impero austro-ungarico, dopo averle rivolte in precedenza a Sud, alla Sicilia, testa di ponte verso la Libia.

[48] Non riteniamo possa farsi rientrare in un elenco di film di ispirazione risorgimentale il film *Amore e Patria,* nonostante molti studiosi, da ultimo Giuseppe Ghigi, lo inseriscano in un ipotetico canone risorgimentale: G. Ghigi: *Il tempo che verrà. Cinema e Risorgimento,* cit., pag. 214. In alcune foto di scena del film stesso, apparse su una brochure pubblicitaria dell'Ambrosio, compaiono infatti delle autovetture il cui modello risale al Novecento. E' impossibile quindi che la storia, nonostante il titolo, possa avere un'ambientazione ottocentesca. Per un riscontro si veda: Museo Nazionale del Cinema di Torino, Coll. P41463.

[49] A.M. Banti, *Sublime madre nostra*, cit. pagg. 77-85.

Patria intesa come Genealogia di Sangue e come discendenza biologica, come Stirpe e come Razza; quello della Famiglia-Nazione, stretta ora attorno alla monarchia sabauda grazie al liberatore Garibaldi. Ancora, una rinnovata immagine della donna che si incarna in un forte protagonismo femminile. È in questa seconda fase, inoltre, che, grazie a film come *I Mille* e *Le campane della morte*, il punto di vista sulla Sicilia e gli eventi che la interessarono nel 1860, acquistano una precisa valenza storica; che protagonista principale della «rivoluzione» diviene il popolo siciliano, nelle sue diverse articolazioni sociali. Accanto all'uso dell'identema Bandiera/tricolore, da *La Lampada della nonna* in poi, si registra l'introduzione progressiva di un nuovo motivo che presto acquisterà un'altissima densità simbolica, costituito dal nesso Campana/Campanile per storicizzare, attraverso il simbolo della campana, l'identità territoriale ottocentesca della comunità-nazione italiana[50], nata dalla fusione delle singole realtà civili e municipalistiche, le piccole patrie, con la grande Italia, rappresentata ora dal campanile e capace di ricomprenderle tutte su base nazionale.

Alla luce delle considerazioni svolte sul valore identitario assunto in età contemporanea dal «complesso campana/campanile»[51] da Glauco Sanga, ipotizziamo infatti che quell'immagine abbia cominciato ad acquisire anche sullo schermo, al pari degli altri elementi allegorici, valore non solo di *topos* dalla forte pregnanza semantica ma anche, nella rilettura schilleriana che ne venne fornita, di vero e proprio tropo o «figura del profondo» integrata pienamente nel «discorso nazionale» di matrice ottocentesca. Capace di agire per questo, sia pure con declinazioni di carattere diverso, nella rappresentazione cinematografica dell'epopea garibaldina nel Sud dell'Italia, per tutto il Novecento, anche quando quell'epopea venne messa in discussione e fu fatta oggetto di «controcanto e disincanto».

3. *Turris eburnea*

[50] Cfr. G. Sanga, *Campane e campanili*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Editori Laterza, Bari, 2010, pagg. 77-87.

[51] *Ivi*, pagg. 77-87.

Il nesso unitario Campana/Campanile, dunque, nel primo quindicennio del XX secolo da un lato rinforza, sul piano della significazione, elementi già presenti nella narrazione visuale del Risorgimento e concorre a definire maggiormente quella religione sacra della Patria e quell'intento nazionalizzatore presenti nei film a partire da *Il Piccolo garibaldino.* Dall'altro, ne inserisce di nuovi, funzionali a celebrare, tutt'insieme, la pace e l'armonia d'intenti finalmente raggiunta dall'Italia tra le sue componenti laiche e clericali all'interno ma anche la forza guerriera, il sangue, la stirpe, l'istinto bellicistico all'esterno. È il segnale della guerra lanciato ai nemici, è chiamata a raccolta per i pericoli che incombono sulla perimetrazione spazio-temporale della comunità locale o nazionale.

Proprio nel 1911, peraltro, la Campana aveva trovato la sua massima celebrazione pubblica e ufficiale nella Mostra delle Campane organizzata a Torino nell'ambito dell'Esposizione universale, in concomitanza colle manifestazioni celebrative del Giubileo della Nazione. Al Parco del Valentino tra i vari padiglioni spiccava infatti quello dedicato espressamente alla Campana. Campane di tutte le misure e di tutte le fogge, provenienti da tutto quanto il Paese, la Grande Italia, erano state allineate per allietare e stupire col loro suono e la loro vista i visitatori. Gli organizzatori non avevano mancato di sottolineare, in uno degli opuscoli esplicativi dell'Esposizione, l'importanza che la Campana aveva rivestito e rivestiva per la vita sociale, culturale dell'intera comunità nazionale, una sorta di tratto paesaggistico unificante che contraddistingueva le più lontane contrade come le più vicine, le più grandi come le più piccole, e le includeva nel perimetro materico dei confini fisici del suolo natio; che scandiva il tempo della vita e della morte ma che chiamava l'uomo alle sue responsabilità di cittadino e di credente, sciogliendo così. i destini dei singoli nella più ampia appartenenza nazionale[52].

Se anche al cinema la Campana crea il tempo lungo della Nazione e il campanile lo spazio della sua esistenza, l'immagine così elaborata costituisce una sorta di correlativo oggettivo del concetto superiore di Madre-Patria, sostanziatasi storicamente attorno alla monarchia sabauda, ma ad essa preesistente, tant'è che in alcuni casi la campana si accompagna visivamente, per sovrapposizione analogica, al Tricolore

[52] Cfr. A.St.C.To., *Collezione Simeom, Serie B*

(l'immagine conclusiva del film di Blasetti, nella versione purgata del dopoguerra, oppure quella inziale di *Viva l'Italia* di Rossellini, in cui per dare il segnale della rivolta viene sventolato il Tricolore dal campanile del convento della Gancia di Palermo). Il tricolore, infatti, simbolo moderno della monarchia sabauda, è frutto compiuto di quell'unione.

Dal punto di vista iconografico e iconologico il nesso Campana/campanile, quindi, poté tranquillamente sostituire nei film l'immagine dell'Italia come giovane turrita (in cui la giovane sta alla campana come la torre al campanile) presente ancora fino al *Piccolo garibaldino* nei quadri delle varie Apoteosi. Il cinema, che nel secondo decennio del '900 aveva imparato a sviluppare narrativamente storie e racconti in mediometraggi e lungometraggi dall'intreccio più elaborato, ad introdurre un linguaggio più complesso con variazioni di campi e piani, ad abbozzare movimenti di macchina e raccordi narrativi (ne *I Mille*, ad esempio), nella necessità di rispettare la regola della verosimiglianza, aveva bisogno infatti di semplificare e inserire nel flusso normale della narrazione simboli più realistici e meno statici di quelli pittorici. Nel complesso campana/campanile trova quindi la sostituzione più logica e più comprensibile l'icona costituita dalla giovane turrita avvolta nel tricolore per raffigurare la Madre-Patria.

Questo slittamento semantico poté avvenire senza che il pubblico che frequentava le sale cinematografiche si stupisse perché la simbologia del nesso è antropologicamente portatrice di significati più profondi. Se il campanile è evoluzione della Torre, divenuta poi torre campanaria, la funzione della torre-campanile si completa nel momento dell'inserimento della campana nella torre. In questo senso al complesso Campanile/ Campana si può anche attribuire una funzione primaria di principio generativo, sessuato: il campanile come principio maschile, la campana come principio femminile, stretti insieme in unico nodo, richiamerebbe sul piano dell'*archè* e della geometria simbolica il punto di congiunzione tra terra e cielo, l'inscrizione del cerchio nel quadrato, la fusione di uomo-donna. La riconoscibilità del «significante», la «consonanza cognitiva» degli spettatori che andarono a vedere *La lampada della nonna* veniva garantita dal fatto che esso faceva già parte dell'universo simbolico a cui attendevano anche le altre «figure del profondo» risalenti al discorso nazionale

ottocentesco. L'allegoria non era infatti nata sullo schermo cinematografico ma aveva più matrici letterarie, poetiche e narrative, ed era già stato più volte utilizzata.

La novella *Libertà* di Verga, ad esempio, pubblicata nel 1882, comincia proprio col richiamare questi simboli, cioè con lo sventolio di un fazzoletto (Verga si astiene dall'identificarlo con il Tricolore italiano, vedremo in seguito il perché) dall'alto di un campanile: «Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: - Viva la libertà!».

Prima ancora si era affermata nei resoconti apologetici del Risorgimento, come ad esempio nell'opera *Rosolino Pilo e la rivoluzione siciliana* di Felice Venosta pubblicato nel 1863 a Milano: «Lo scoppio delle armi giunse all'orecchio dei congiurati della Gancia i quali non tardarono guari a saperne la causa. […] Se non che infiammati dal santissimo amore di libertà, non istettero un momento perplessi a fare olocausto delle vite sull'altare della patria. Due, fra i congiurati, corsero al campanile; uno vi piantò il vessillo tricolore, l'altro afferrò la corda della maggior campana, e suonò il rintocco. E questo segnale di guerra di popolo, era tosto seguito dal rimbombo del cannone della repressione borbonica»[53].

Due modi diversi, come si può ben vedere, di interpretare il complesso identitario: non a caso alla novella verghiana guarderà Vancini, nel pieno dell'affermazione di una lettura revisionista del processo risorgimentale, mentre alla descrizione di Venosta, che chiaramente identifica il campanile con un «altare della patria» e i rintocchi della campana con «i segnali di guerra», probabilmente si riallaccerà l'anonimo sceneggiatore del film *Le campane della morte* dell'Ambrosio, nel 1913, oltre che Rossellini in *Viva l'Italia*.

L'immagine della Campana, prima di giungere ne *La Lampada della nonna*, cioè in un film di argomento risorgimentale, a una sua prima compiuta espressione visuale, era stata portata sugli schermi dalla *Cines*, nel 1910 o forse nel 1911, con un altro film intitolato proprio *La campana*[54]*,* ispirato direttamente al famoso poema di Friedrich

[53] F . Venosta, *ivi*, pag 7. Riteniamo, paraltro, che proprio questo brano abbia potuto costituire una delle fonti ispiratrici del film.

[54]Incidentalmente se ne trova riscontro in R. Redi, *La Cines*, cit., pagg. 28-29.

Schiller *La canzone della campana.* Gli sceneggiatori della Cines avevano riproposto, con riferimento alla scritta incisa sulla grande campana del Duomo di Sciaffusa (*Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango)*, una serie di quadri animati in cui erano visualizzati tutti i momenti, tristi o lieti, della vita del singolo individuo e della comunità in cui egli era inserito[55] presenti nel poemetto di Schiller. Prima ancora la stessa Ambrosio, nel 1910, su preciso suggerimento dei propri distributori tedeschi Thierman e Reinhardt[56], aveva realizzato due film, *Il guanto*[57] e *L'andata alla fucina*[58] (nell'edizione predisposta per il mercato francese il titolo del film era *Le forge de Schiller*), entrambi su sceneggiatura di Arrigo Frusta e con la regia di Maggi[59], ispirati rispettivamente alle opere poetiche *Der Handschuh* e *Der Gang nach dem Eisenhammer* di Friedrich Schiller, il grande poeta tedesco amico di Goethe, che nella percezione dell'Ottocento europeo era divenuto eroe e simbolo stesso delle idealità nazionali.

Questa circostanza, l'uso cioè di opere di Schiller a fini cinematografici, riportata incidentalmente da Riccardo Redi nella sua ricerca sulla casa cinematografica *Cines* ma confermata dai riscontri archivistici, ci appare di particolare rilievo e necessita di essere approfondita. In prima istanza se ne potrebbe dedurre che i due rappresentanti tedeschi della Ambrosio, essi stessi produttori cinematografici, suggeriscano alla società torinese, e quindi all'Ufficio-soggetti della stessa, di realizzare film ispirati alle opere di Schiller guardando all'esportazione nell'area tedesca delle pellicole italiane. In realtà, invece, l'attenzione ai temi schilleriani non era esclusiva dell'area tedesca, ma diffusa anche in Italia in tutto il corso dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento. Più in generale, riteniamo che anche le opere di Schiller fornirono elementi importanti nella formazione del «discorso nazionale» ottocentesco, non solo in relazione ai valori patriottici ma anche in relazione alle sue riflessioni sull'educazione estetica e sul concetto di Sublime. Nel cinema, così come nella letteratura, questa influenza torna

[55] *Ibidem.*

[56] *Ibidem*

[57] A. M.N.C.To., Arrigo Frusta, *Il guanto*, sceneggiatura, s.d., manoscritto, 2 ff., A345/8.

[58] Ivi, Arrigo Frusta, *L'andata alle fucine*, sceneggiatura, s.d., manoscritto, 4 ff., A345/22.

[59]

prepotentemente con alcuni cronotopi: oltre che con l'immagine della Campana, proprio con l'immagine della Fucina, entrambi reinterpretati, a mano a mano che ci si allontanava dal modello originario, in senso sempre più nazionalistico e fortemente identitario, fino a cancellare l'esaltazione della Pace e della Concordia presenti in Schiller e ad accentuare le implicazioni legate al tema del Sangue, della discendenza biologica, della Razza.

Pace e Concordia rimarranno sì, come valori auspicati per la comunità nazionale all'interno della sua perimetrazione fisica, ma non come riferimento per lo spazio esterno alla Madre-Patria, verso il quale ci si può rivolgere in modo aggressivo, forti del primato italiano e delle origini latino-romane della propria Stirpe.

Come non cogliere il complesso sotterraneo di tutte queste implicazioni concettuali, ad esempio, negli endecasillabi del *Coro* dell'*Adelchi*, *Dagli atri muschiosi dai fori cadenti*, nell'invito rivolto al vulgo che nome non ha ad uscire dalle proprie arse fucine? Come non coglierla nel *Congedo* a *Le rime nuove* di Carducci, nell'immagine dell'artiere che, con muscoli d'acciaio, lavorando nella fucina, forgia strali da lanciare alti nel cielo per sé, dopo aver forgiato spade per la libertà, per il passato e l'avvenire, serti per la vittoria, diademi per gloria, Tabernacoli per i Penati? Per le glorie dei suoi padri e di sua gente? Come non coglierne gli echi e i cascami nell'espressione *l'officina del poeta* utilizzata dai critici letterari ancora oggi per spiegare il *modus operandi* del Poeta colto nell'atto creativo?

4. Il tocco della campana

Il pensiero e le riflessioni del padre del classicismo tedesco, ma anche della modernità anticlassica, avevano, infatti, profondamente influenzato poeti quali Foscolo, Manzoni, Leopardi, non ultimo Carducci, così come compositori quali Verdi, Rossini, Donizetti, per citare solo i maggiori, che avevano attinto alle sue opere drammatiche per i loro melodrammi: Verdi aveva portato sulle scene il *Don Carlos*, *La forza del destino*, la *Giovanna d'Arco, I Masnadieri, Luisa Miller*; Rossini l'acclamatissimo *Guglielmo*

Tell, Donizetti *Maria Stuarda.* Fin dal 1818 le sue opere erano state tradotte nella nostra lingua, trovando subito una fortissima ricezione nei maggiori poeti italiani[60].

Uno dei maggiori traduttori-mediatori italiani dello Schiller era stato il cavalier Andrea Maffei, marito di Clara Carrara Spinelli, nel cui salotto, espressione della socialità aristocratica-borghese del XIX secolo, si erano incontrati e confrontati alcuni dei maggiori intellettuali e artisti del tempo, a partire dallo stesso Giuseppe Verdi che per i libretti di alcune delle sue opere liriche si avvalse proprio della collaborazione del Maffei. Ancora nel 1862, questi, dopo aver tradotto e pubblicato parecchi capolavori schilleriani in periodo preunitario, diede alle stampe, per la casa editrice Le Monnier di Firenze, la traduzione di due opere drammatiche, il *Don Carlos* e *La Vergine di Orléans*, dedicandola idealmente all'amico Tommaso Grossi, autore indimenticato dei romanzi storici *I Lombardi alla prima crociata* e *Marco Visconti*, scomparso nel 1853. Attraverso, quindi, le opere di molti di quegli autori che Banti ha inserito nel canone del discorso nazionale sembra filtrare, molto più di quanto non sia stato ad oggi sottolineato, e nemmeno troppo sullo sfondo, l'aura poetica e la forte impronta culturale-politica-etica (o almeno il ritratto che ne era stato costruito dalla prima edificatrice del suo mito, la cognata Carolina[61]) del poeta tedesco.

Negare questa influenza sul contesto culturale italiano e le implicazioni che ne poterono derivare sul piano della formazione e strutturazione del discorso nazionale ottocentesco è difficile, così come è difficile negare il ritorno di quell'influenza, ma con un viraggio deciso in senso nazionalistico, nel cinema dei primi del Novecento. Sebbene nel 1943-44 lo Chabod, nel suo corso universitario sull'idea di nazione presso l'Università, avesse affermato che nell'Ottocento «tra il movimento nazionale germanico e quello italiano, nonostante talune affinità e somiglianze» c'era stata

[60] Le influenze dei drammi schilleriani sulle tragedie di Manzoni e sul suo romanzo maggiore; ancora sulle poesie di Monti, e sui Canti di Leopardi sono state di recente analizzate anche dallo studioso Arnaldo Bruni, che considera il poeta e drammaturgo tedesco «un protagonista della letteratura italiana del tempo», grazie al quale è possibile ragionare anche per il nostro paese di letteratura europea. Cfr. A. Bruni, *Prima fortuna italiana di Schiller*, in H. Meter, F. Brugnolo (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2011, pagg. 89-103.

[61] Cfr. H. Dorowin, U. Treder (a cura di), *Auguri Schiller! Atti del convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller*, Morlacchi Editore, Perugia, 2011.

«sostanzialmente, una assoluta diversità, quando non addirittura opposizione»[62], in realtà il pensiero e la poetica di Schiller, piegati ad interpretazioni distorte, potrebbero aver costituito un possibile punto di collegamento importante per la costruzione di una estetica della politica finalizzata alla nazionalizzazione delle masse tra l'ambito italiano e l'ambito tedesco, sia pure a partire da testi diversi.

Restando sempre sull'oggetto della nostra analisi, cioè sul complesso campana/campanile, non si può non sottolineare l'influenza che il poemetto, scritto da Schiller nel 1799, con il ricordo ancora vivo nella mente degli effetti esecrandi del Terrore giacobino, esercitò a diversi livelli nel corso dell'Ottocento e ancora nei primi del Novecento per il modello di ordinata e razionale società, basata sulla giustizia e sulla concordia tra gli uomini, che proponeva e per l'esaltazione del lavoro manuale e dell'amore. Forse ne era stato affascinato Foscolo, dati i punti di contatto con la stessa idea-forte del poemetto neoclassico *Le Grazie*, in quanto uguale è la funzione civilizzatrice sull'umanità ferina esercitata nel primo dalla Campana, nel secondo dalle Grazie. Anche alcuni temi de *I Sepolcri* si possono leggere con uno sguardo rivolto a quelli di Schiller, così come alcune canzoni «filosofiche»[63] di Leopardi.

Non ultima *Il passero solitario,* che ha il suo incipit proprio nell'immagine di un passero che in solitudine si libra in volo dalla cima di una Torre antica[64]. Per un forte effetto straniante e per la discrasia provocata dall'«armonia» che «erra nell'aria», che è cioè prodotta per errore dagli uccelli invece che dalla sua fonte primaria, la campana

[62] F. Chabod, *L'idea di nazione*, Laterza, Roma-Bari, 1974, pag. 68, in A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., pag. 56.

[63] E' noto a tutti gli studiosi di letteratura italiana e comparata che proprio la distinzione operata da Leopardi tra la poesia immaginativa e la poesia sentimentale per spiegare le caratteristiche della poesia dei moderni è mutuata dalle riflessioni di Schiller.

[64] Colpisce in questo senso la rispondenza quasi lessicale che, in una traduzione da noi utilizzata del 1907, emerge tra i versi dell'uno e quelli dell'altro, probabile effetto della sovrapposizione dell'intervento del traduttore. Ma rimangono i contenuti, che indubbiamente hanno molte rispondenze. Ad esempio nella strofa n. XXIV le parole di Schiller risuonano così: «Armenti , e greggi, e torme / di annitrenti cavalle, a lento passo / vanno ai presepi: tra i branchi muggenti / procede il carro, cigolando, al peso / dei covoni ammontati, a cui ghirlande / varie di fiori appese la festante / gioventù, che si accinge ai lieti balli / della messura. E Cade il giorno: / lenta l'ombra si avanza; e il rumor de la vita / cade, e taccion le vie; e la famiglia, / la lampa accesa, al focolar si accoglie». Ma anche prima, nella strofa X aveva cantato: «Festanti squilli la campana echeggi, / ed inviti a sue nozze. E' la più bella / festa solenne de l'umana vita;/ Ma ahi! Festa estrema a l'april de la vita!/ Cadrà il vel, cadrà il cinto; la soave / illusion vanisce e si scolora / la passione! – oh resti almen l'amore!» F. Schiller, *La canzone della campana*, traduzione di Giacomo Racioppi, 1907.

(totalmente assente dalla scena apparentemente idillica se non per effetto assonante nel lemma «campagna» alla fine del secondo verso) ne consegue una sorta di sfasamento temporale, per cui il passero/io lirico del poeta non riesce ad inserirsi nel circostante universo ornitologico, metafora del consorzio umano. Il cerchio/campana è infatti simbolo primario dell'armonia, quindi Leopardi finisce per negare, con un procedimento fortemente antifrastico, qualunque armonia a quella rappresentazione formale, fornendo, al contrario, un quadro disarmonico, scentrato, determinato dalla propria personale incapacità di inserirsi nel flusso naturale del tempo e dello spazio identitario della sua comunità di origine.

Friedrich Schiller, invece, seguendo le varie fasi del processo di fusione del metallo destinato alla creazione di una campana, aveva istituito, in una prospettiva quasi vichiana, un paragone tra quelle e le varie fasi della vita dell'uomo, i cui tempi sono dettati proprio dalla tipologia diversa del suono della campana: ora augurale e giuliva nel momento della nascita, ora festante e squillante nell'annunciare le nozze, «la più bella festa solenne de l'umana vita», e la nascita di una nuova famiglia, cuore pulsante della comunità civile. È nella famiglia, infatti, a partire da un ruolo diverso dei due coniugi, che si edifica tutta quanta la società: da una parte la sposa, moglie saggia e prudente, madre virtuosa capace di educare i figli e di accrescere con il suo lavoro domestico la ricchezza materiale della casa. Dall'altro lo sposo, marito attento, lavoratore accorto e sagace, capace colla sua fatica di accrescere il patrimonio della famiglia. Ma la vita degli uomini non è un percorso lineare dal quale è assente l'orizzonte del dolore e della sventura: qualche evento drammatico può scuoterne le fondamenta, così come nella colatura del bronzo fuso si può correre il rischio di far divampare un incendio. E allora la campana risuona coi suoi rintocchi sordi a stormo, ad annunciare il fuoco distruttore, oppure in più lugubri lamenti ad annunciare il canto dei morti, quando accompagna mesta il viaggio della madre alla sua ultima dimora. Anche nei momenti bui e nel tempo oscuro della notte segnato dal rintocco della campana, la giustizia e l'«ordine santo» della società, doni divini, essenza stessa del «viver cittadini», vigilano sulla comunità. Dal momento in cui l'uomo selvaggio abbandonò il suo stato di fiera selvatica e iniziò il suo processo di incivilimento, un sentimento profondo gli è stato impresso nel cuore: l'Amor di patria, che rende l'uomo più grande e

sublime. Grazie all'ordine santo, infatti, gli uomini, posti sotto lo scudo della libertà, riescono a trovare concordia nel lavoro, ciascuno contento del proprio stato, il Mastro che guida l'opera, i compagni che eseguono: «-De la corona (dice il Re) mi onoro- / Noi ci onoriamo del nostro lavoro». Pace e concordia sono i supremi beni della comunità, che non devono essere messi a rischio dallo scoppio improvviso della rivoluzione. L'insorgere del popolo al seguito della borghesia armata e al grido di «Libertà e uguaglianza» possono distruggere ogni umano consorzio per l'emergere in mezzo a loro bande di ribaldi, di uomini tornati animali, di donne che prede della passione diventano iene assetate di sangue, pronte a sbranare il nemico. I buoni cedono il campo ai malvagi che profaneranno i luoghi sacri, arrecheranno ingiuria alle persone, facendo prevalere il vizio su qualunque virtù. Perché l'uomo che ha perso ogni freno, che ha rotto ogni legge morale è peggiore di una tigre e di un leone all'assalto della preda. Dono divino è la luce per gli uomini, ma la fiaccola in mano al malvagio è fiamma che avvampa e devasta. (Aveva letto questa Canzone, Verga, quando si accingeva a scrivere *Libertà*?[65])

Il testo lirico si chiude con l'immagine della riuscita fusione: rotto lo stampo, la campana si presenta agli operai e al loro Mastro in tutta la sua bellezza, rilucente nella sua armatura bronzea, mentre i cittadini e gli operai la issano con le corde in alto sul campanile. Il suo nome sarà Concordia e i suoi rintocchi diffonderanno pace tutt'attorno. L'integrazione campana/campanile è perfettamente compiuta, la comunità locale, come quella più ampia nazionale, può strutturare così nel tempo e nello spazio la sua identità.

Schiller, partendo da premesse illuministiche e classicistiche (le stesse matrici culturali presenti in Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci) nei suoi versi propone un suo modello formativo dell'individuo, ma anche un modello di vita sociale in cui il cambiamento è al tempo stesso eterodiretto (il Mastro che guida) ma anche interiore e

[65] Giovanni Verga fu amico e frequentatore sia di Andrea Maffei a Firenze sia di Clara Maffei a Milano. Non riteniamo impossibile che abbia potuto conoscere *La canzone della campana* di Schiller e che ne abbia potuto trarre ispirazione per la sua novella *Libertà*. L'intento politico è simile così come il giudizio negativo sulla rivoluzione del popolo, anche se nella sua biblioteca, conservata presso la Casa Museo Verga di Catania non si trovano tracce di testi schilleriani. Vi si conserva, invece, sul tavolo da studio di noce intagliato, una riproduzione in terracotta della campana di Rovereto, dono di Dina di Sordevolo. Tuttavia l'identificazione della campana posseduta da Verga con quella di Rovereto, in assenza di altre informazioni che potrebbero chiarircene la provenienza, ci lascia un po' perplessi, in quanto questa venne fusa solo nel 1924 e inaugurata nel 1925, mentre lo scrittore catanese era morto già nel 1922.

individuale, che ha al centro soprattutto l'istituto della famiglia, nucleo fondante della società.

Nell'illustrazione qui riportata, riferita al testo schilleriano, come si può rilevare dalla scritta apposta in calce all'illustrazione[66], questo significato attribuito alla Canzone appare evidente: in primo piano una coppia di giovani innamorati, mentre sullo sfondo svetta alta la torre campanaria di una Chiesa. Se cerchio-campana-tempo è donna e quadrato-campanile-spazio è uomo, quel che ne discende è che il complesso nel suo insieme costituisce la famiglia, cioè la Nazione, nelle sue due componenti di genere, ben rese in lingua italiana dall'etimologia latina insita nel nesso Madre-Patria. Dall'immagine di per se stessa polisemica, si ricava l'idea della discendenza verticale biologica e genealogica (campana donna), in un dato luogo, suolo, Terra (campanile-uomo).

A proposito del canto nuziale dell'anziano Melchtal nel melodramma *Guglielmo Tell* di Rossini (peraltro ispirato in parte proprio all'omonima opera drammatica di Schiller)

[66]La scritta in calce alla pagina riferisce l'illustriazione al testo di Sciller. L'immagine non è coperta da copyright, ma di pubblico dominio, ed è scaricabile dalla rete: www.wikipedia.it .

Banti osserva che si tratta di un esempio dell'affermazione «di un legame parentale […] presentato come nesso plurimo tra generazioni diverse; è un nesso longitudinale che va verso gli avi o verso i posteri; ed è un nesso orizzontale che va verso i collaterali e gli affini». In tutte le elaborazioni delle immagini parentali, continua lo studioso, «essa si accompagna a una precisa contestualizzazione spaziale: la rete parentale ha un suo spazio, un suo luogo, una sua terra che la ospita da un tempo immemorabile, che per questo è diventata retaggio della comunità come dicono sia Berchet che Manzoni» o lo stesso Leopardi nella canzone *All'Italia* o *Nelle nozze della sorella Paolina*[67]. Nessi longitudinali e nessi orizzontali, nel caso di Schiller, sono interscambiabili come abbiamo visto, con quello della Campana e del Campanile, nella loro dimensione più ampia, appunto, di tempo e spazio.

Che l'influenza culturale di Schiller non sia marginale ma viva e presente nel clima culturale otto-novecentesco italiano, potrebbe essere dimostrato incidentalmente anche da altre circostanze non strettamente letterarie. Nel 1907, ad esempio, Giacomo Racioppi, l'influente patriota liberale originario della Basilicata, pubblicò una sua traduzione metrica proprio de *La Canzone della campana*. L'opera era destinata a un lettore d'eccezione, Giustino Fortunato, amico di lunga data dell'autore, oltre che conterraneo, con una dedica che Racioppi fece imprimere a stampa sul frontespizio: «A Giustino Fortunato. Amo scrivere il tuo nome su in capo a questa pallida copia di un quadro insigne. Con in fronte il tuo nome, immacolato, dessa sarà, spero, un più grato ricordo di me - «sul punto di fornir mia strada» - ai miei vecchi amici. Salute. G.R. 1907».[68]

Il poemetto di Schiller ispirato a una campana diveniva così simbolo di un'intera vita, la chiave di lettura privilegiata per comprendere meglio il sistema valoriale di riferimento attraverso cui l'esistenza di Racioppi si era eticamente strutturata, soprattutto dopo i drammatici esiti della «guerra civile» condotta tra esercito italiano e briganti eterodiretti e autodiretti nella sua terra d'origine, quella Lucania dei Fortunato e

[67] A. M. Banti, *La Nazione del Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2006, pagg. 69-70

[68] Biblioteca della Casa Museo Domenico Aiello in Moliterno, G. Racioppi, *La canzone della Campana di F. Schiller. Traduzione metrica*, 1907, frontespizio. A questo proposito si ringrazia sentitamente il direttore della Casa Museo, Pasquale Dicillo, per averci consentito la consultazione dell'opera e per averne autorizzato la pubblicazione in appendice.

dei Borjes, dei Croco e dei criminali comuni. Nascita, matrimonio, famiglia, figli, comunità, amor di patria, ordine sociale, opposto al disordine, alla violenza cieca, alla rivoluzione si erano rivelate a distanza di molti anni dall'unificazione nazionale e dai quei tragici eventi degli anni '60, le scelte migliori e più lungimirante per indirizzare le proprie scelte morali.

Fu anche questo, probabilmente, parte del lascito schilleriano capace di attraversare, sia pure con varie declinazioni e con notevoli varianti, il «discorso nazionale» italiano nell'Ottocento per ripresentarsi sempre nella forma allegorica di Campana/Campanile, nei primi del Novecento, pure sugli schermi cinematografici, nell'accezione prevalente legata al significato di famiglia, comunità, discendenza genealogica e biologica, ma anche di Sangue, razza, stirpe.

Nel Novecento, a collegare cinematograficamente nel segno di Schiller la Germania e l'Italia era stato il produttore tedesco Reinhardt (non se ne conosce il nome), collaboratore della Società Ambrosio per la distribuzione dei film della casa torinese nei paesi di area tedesca. Un altro Reinhardt, Max, il famosissimo drammaturgo[69], portava contemporaneamente sulle scene a Berlino, sperimentando e elaborando i meccanismi di costruzione del Teatro di Massa, proprio due opere di Schiller: nel 1904 la tragedia *Kabale und Liebe (Intrigo e amore),* nel 1908, il dramma *Die Räuben (I masnadieri)* che avevano ottenuto un grosso successo di pubblico, favorendo così incidentalmente il forte interesse che il nazismo negli anni '30 mostrò sia per il Teatro di Massa[70], sia delle opere di Schiller, facendone il punto di partenza per un uso estetico della politica, finalizzata alla nazionalizzazione delle masse nel regime totalitario. Come sottolinea infatti Jelena Reinhardt a questo proposito, il destino del Teatro di Massa di Max Reinhardt fu lo stesso di quello «riservato ai testi di Schiller, per altro scomparso da

[69] Si trattava della stessa persona? Potrebbe essere probabile, anche perché Max Reinhardt si interessò direttamente di cinema. Allo stato attuale delle ricerche però non è stato possibile affermarlo con certezza, dato che buona parte del suo archivio è conservato negli Usa. Si ringrazia Jelena Reinhardt, pronipote del drammaturgo, per le informazioni e le notizie forniteci.

[70] Al Teatro di massa, nel 1934, prestò molta attenzione lo stesso Mussolini, fautore appunto di un « teatro di masse per le masse». L'esempio più eclatante, ma al tempo stesso fallimentare, è rappresentato in Italia dallo spettacolo *18BL* andato in scena a Firenze, per volontà di Alessandro Pavolini e per la regia di Alessandro Blasetti, a pochi giorni di distanza dall'uscita sugli schermi del film *1860*. Proprio a Firenze peraltro, l'anno prima, nel 1933, Reinhardt aveva rappresentato nei Giardini di Boboli, l'opera scheaksperiana *Sogno di una notte di mezza estate.*

tempo, che non poterono in alcun modo sfuggire a una lettura distorta. Egli, assurto a icona e considerato un eroe nazionale, si prestava a sua volta a essere inglobato in questo inarrestabile processo di nazionalizzazione», che portò all'«asservimento delle sue opere al culto nazionale», e in particolare il dramma *Der Räuber*, salutata nel 1931, come «l'aurora della nuova era dell'arte tedesca ariana»[71].

In Italia, invece, da *La Canzone della campana* e dall'opera di Schiller, con una accentuazione dell'elemento sacrale e misticheggiante, si giungerà sino a *1860* di Blasetti. A partire poi da quel film, continuerà a far parte dell'immaginario risorgimentale della spedizione dei Mille almeno fino al film di Fabio Conversi del 2002, *Tra due mondi*, venendo spesso utilizzato in senso anti-identitario e antiunitario in opere quali il *Brigante di Tacca del Lupo* o *Bronte* di Vancini.

Un nesso, quindi, quello della Campana e del Campanile che non si esaurì affatto la sua funzione performativa nel lungo periodo, e che a maggior ragione in quei primi decenni del XX secolo, variamente combinato con altre Figure del profondo, assunse una fortissima valenza nazionalizzatrice soprattutto in due film del 1913 dedicati all'epopea garibaldina in Sicilia e ai suoi prodomi: *Il campanile della Vittoria* di Aldo Molinari e *Le campane della morte*, di regista anonimo. La cui sceneggiatura ipotizziamo, però, possa essere stata scritta da Vittorio Emanuele Bravetta, lo stesso che aveva sceneggiato *I Mille* per la regia di Degli Abbati e sulla cui formazione culturale un peso determinante avevano avuto proprio quei poeti inseriti da Banti nel suo canone risorgimentale e lo stesso Schiller.

5. Ciak: si gira!

Filoteo Alberini, regista, e produttore insieme con Dante Santoni, de *La presa di Roma*, può essere considerato l'autentico pioniere del cinema italiano. A lui, nel volume

[71]J. Reinhardt, *Max Reinhardt e Schiller*, contributo della studiosa al Convegno Internazionale *Schiller-Fest*, Perugia, 25-26 novembre 2009, organizzato dall'Università degli Studi di Perugia. Ora in *Auguri Schiller* Lo stesso tentativo era stato fatto anche da Piscator, che muovendo da posizioni diametralmente opposte aveva tentato anche lui un Teatro di Massa a partire da I Masnadieri, ma visti e analizzati da sinistra.

intitolato *Filoteo Alberini, l'inventore del cinema*[72], la studiosa Giovanna Lombardi attribuisce, sulla scorta di documenti rinvenuti di recente, addirittura il merito, ben prima dei fratelli Lumière, di aver perfezionato nel 1894, a partire dal Kinetoscopio di Edison, una macchina per produrre immagini in movimento e per proiettarle all'esterno, il Kinetografo. Proprio ai Lumière, già ricchi e famosi per la produzione e vendita delle loro lastre fotografiche, Filoteo avrebbe mostrato i disegni in suo viaggio a Parigi fatto apposta per incontrarli. Dal viaggio non ricavò nulla ma l'anno dopo, nel 1895, i due fratelli brevettarono la loro macchina, mentre Alberini poté farlo solo nel 1896, in quanto l'Ufficio Brevetti a cui si era rivolto in Italia per registrare la sua invenzione, per una serie di intoppi burocratici, aveva ritardato di un anno l'evasione della pratica[73].

Nonostante l'esperienza negativa, Alberini continuò il suo impegno nella nuova arte, così da diventare il primo produttore e il primo regista nella storia del cinema italiano, oltre che esercente in proprio di una sala cinematografica, il Cinema *Moderno* di Roma. Nel 1905, infatti, girò *La Presa di Roma*, con grande impiego di mezzi e di risorse, in parte fornitigli dallo stesso Ministero della Guerra, che gli mise a disposizione «soldati, cavalleggeri, uniformi ed armi»[74]. Oltre ai rapporti personali che aveva nell'ambiente militare, Alberini poteva vantare dalla sua le ottime relazioni con il Grande Oriente d'Italia, essendo egli stesso massone e affiliato alla Loggia *La Concordia* di Firenze già dal 1897[75], di cui nel 1908 diverrà Maestro di III grado. Della massoneria condivideva appieno l'idea della laicità dello Stato e la centralità assegnata alla storia del Risorgimento italiano. Non a caso, come è stato sottolineato da Sergio Toffetti, la prima ufficiale del film si tenne il 20 settembre, in occasione del XXXV anniversario dell'evento, proprio nei pressi di Porta Pia, nel corso di una solenne cerimonia a cui parteciparono migliaia di persone, vissuta come una «vera e propria festa popolare di pedagogia laica, secondo il dettato di Ernesto Nathan, eletto due anni dopo sindaco di Roma, in cui Alberini riconosce un preciso punto di riferimento»[76].

---

[72]Cfr. G. Lombardi, *Filoteo Alberini, l'inventore del cinema*, Arduino Sacco Editore, Roma, 2008.
[73] *Ibidem*

[74] *Bollettino n. 1* della Alberini & Santoni, riportato in M. Cardillo (a cura di), *Da Quarto a Cinecittà*, In. Gra. C., S. Elia Fiumerapido, 1984, pagg.11-17 e in G. Lasi, *L'immagine della nazione*, cit., pag. 12.

[75] G. Lasi, *L'immagine della Nazione*, cit., 14.

Con Dante Santoni, amico di vecchia data, Alberini si era associato già a partire dal 1904, pensando alla costruzione, su alcuni terreni che Santoni possedeva alla periferia di Roma, nei pressi della via Appia Nuova, in via Tre Madonne, di uno «Stabilimento cinematografico»[77]. I lavori di costruzione cominciarono subito, e prevedevano la realizzazione di un grande teatro a vetri, e di due palazzine poste alle sue estremità destinate a laboratori e servizi, che negli anni a venire sarebbero stati allargati fino a giungere a quella che poi verrà denominata via Vejo, la sede storica degli stabilimenti Cines[78]. Proprio in quell'originario teatro di posa, comunque, Alberini girò, nell'estate del 1905, *La presa di Roma*, i cui manifesti pubblicitari recitavano: Alberini & Santoni, primo stabilimento italiano di Manifattura cinematografica; sede sociale: via Torino, 96; Teatro di posa: via Appia Nuova (Fuori Porta S. Giovanni), Roma[79].

Tra la fine di quello stesso anno e gli inizi del 1906, tuttavia, il sodalizio tra i due amici venne profondamente modificato, probabilmente per avviare una gestione più industriale dell'attività cinematografica, grazie all'ingresso dell'ingegnere Adolfo Pouchain, esponente della «nuova finanza romana impegnata in imprese "moderne": il padre Carlo era socio dell'Anglo Romana per l'illuminazione a gas (ma già convertita all'elettricità) nonché dell'Acqua Marcia, della Società per il carburo di calcio e di altre. […] Dei fratelli di Adolfo, Augusto era entrato nel coniglio delle Ferrovie Secondarie Romane, mentre Giulio, avvocato, era presente in una serie di consigli di amministrazione, dalla Società Volsinia di Elettricità, alla Romana Elettricità, alle Imprese Elettriche di Roma, fino alla citata Anglo Romana. L'ingresso di un personaggio come l'ingegnere nella nascente industria cinematografica è un altro evidente segno della modernizzazione di una finanza non più familiare»[80], anche se fortemente condizionata dagli stretti legami con quella vaticana. Il 31 marzo 1906 venne

[76] S. Toffetti, *Nascita di una nazione? Il Risorgimento nel cinema italiano*, in M Musumeci, S. Toffetti (a cura di), *Da La presa di Roma a Il piccolo garibaldino. Risorgimento, massoneria e Istituzioni: l'immagine della nazione nel cinema muto (1905-1909)*, Gangemi Editore, Roma 2007, pag. 44.

[77] Cfr. R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Paolo Emilio Persiani Editore, Bologna, 2009, pag.15.

[78] *Ibidem*

[79] Manifesto riportato in M. Musumeci, S. Toffetti (a cura di), *Da La presa di Roma a Il piccolo garibaldino*, cit., pag. 118.

[80] R. Redi, *La Cines*, cit., pagg. 19-20.

così fondata la *Cines*. Pouchain diventò amministratore unico della società, e si impegnò a trovare altri capitali per far crescere la società. Nell'arco dell'anno successivo vennero emesse nuove azioni, e venne coinvolto nell'operazione finanziaria il Banco di Roma che, nei primi mesi del 1907, deliberò il proprio l'ingresso nella *Cines*[81]. Alla presidenza dell'Istituto vi era Ernesto Pacelli, noto per i suoi stretti legami con la finanza vaticana ma, nello stesso tempo, con l'*establishment* liberale. Era infatti genero, avendone sposato la figlia Chiara, di Diego Tajani, patriota risorgimentale, magistrato di indubbia fama, per due volte ministro durante il governo della Sinistra storica, Presidente della Camera, deputato per molte legislature, nonché difensore di Crispi nella causa per bigamia.

In questo modo quello che era uno dei più importanti istituti di credito italiano, nato nel 1880 per volontà dello stesso papa Leone XIII, entrò nel mondo del cinema, ritenendo di non correre alcun rischio finanziario e di poter lucrare sulla promettente attività cinematografica[82].

La prima decisione presa da Adolfo Pouchain fu quella di allontanare dalla gestione societaria proprio Filoteo Alberini, al quale per un anno ancora viene lasciato il ruolo di direttore tecnico della società, mentre per la direzione artistica venne chiamato dalla Francia Gaston Velle, che fino a quel momento aveva lavorato con la compagnia cinematografica Pathé, una delle più importanti a livello europeo[83].

Le dimissioni di Alberini giunsero nel 1908, ma di fatto era stata già da tempo estromesso da qualsiasi processo decisionale. La gestione di Pouchain, tuttavia, si dimostrò imprudente, nonostante i buoni risultati di bilancio conseguiti nel 1907, cosicché a causa di debiti e ipoteche contratte dall'ingegnere, la presenza azionaria del Banco di Roma nella *Cines* aumentò notevolmente al punto che, agli inizi del 1908, lo stesso Ernesto Pacelli assunse la carica di Presidente della casa cinematografica e, a fronte del bilancio fortemente passivo del 1909, prese direttamente in mano la situazione amministrativa. In realtà gli investimenti della *Cines*, sotto la gestione

[81] Banco di Roma, Archivio storico, Consiglio di amministrazione, 18 febbraio 1907; e L. De Rosa, *Storia del Banco di Roma*, Vol. I, pag. 198, in R. Redi, *La Cines*, cit., pag. 21.

[82] Ivi, pag. 21.

[83] I*bidem*

Pouchain, erano stati differenziati e allargati per favorire altri progetti industriali, quali la creazione di una fabbrica per la produzione di pellicola, in modo da rendersi autonomi dalle importazioni, e un'altra per la produzione di seta artificiale. Essendosi ridotti notevolmente i margini di profitto delle varie attività produttive, il Banco di Roma incaricò il barone Alberto Fassini[84] di liquidare la società, ma questi, contrariamente al mandato ricevuto, predispose in una relazione molto seria e approfondita, *Studio sulla situazione Cines*, un piano di rilancio dell'attività cinematografica, rilevando che la Cines poteva essere ancora un buon affare, solo che la si riorganizzasse in modo efficace e produttivo, a partire dalla scelta dei soggetti da cui trarre materia per i film da girare. A questo proposito Fassini denunciava: «Scelta del soggetto. Questo è il coefficiente che ha più importanza. Ritengo difettosa l'organizzazione attuale su questo punto, né credo si sia ancora sulla strada migliore per raggiungere quegli stessi risultati che le altre case importanti hanno già raggiunto»[85]. Tra queste la Società Anonima Ambrosio di Torino, che fino al 1916 almeno, sarà la sua principale concorrente. Grazie alla gestione Fassini, quella che viene chiamata la prima *Cines*[86] riuscì nel giro di poco tempo a riprendere un ruolo centrale nella cinematografia nazionale ed estera, al punto da divenire nel decennio successivo la più importante casa cinematografica italiana. Nel primo dopoguerra, tuttavia, per nuove difficoltà economiche sopraggiunte finirà per confluire nell'Unione Cinematografica Italiana, U.C.I., un consorzio di case cinematografiche italiane e di banche, nato per fronteggiare i processi di ristrutturazione del settore. Nella speranza, infondata, di riconquistare quella *leadership* mondiale che nel periodo prebellico, nel corso cioè degli anni d'oro del cinema muto delle origini, l'industria cinematografica italiana nel suo complesso era riuscita a conquistare.

[84] Alberto Fassini, ex ufficiale di marina, era divenuto, a partire dal 1900, uno degli amministratori della Società di Assicurazioni Diverse di Napoli. Nel 1909, a seguito di pressioni della Banca d'Italia e del Banco di Napoli, il Banco di Roma assorbe la Società napoletana. In seguito a questa operazione Fassini venne incaricato, nel 1910, di ispezionare la Cines in vista di una sua liquidazione a seguito delle perdite subite nel 1909. In R.Redi, *La Cines*, cit., pagg. 29-30.

[85] *Ivi*, pag.32.

[86] Cfr. R. Redi, La Cines, cit.

6. La presa di Roma.

Fin dal suo esordio in Italia, avvenuto il 20 settembre del 1905 con la proiezione pubblica de *La presa di Roma* del massone Filoteo Alberini, il cinema aveva già mostrato di poter svolgere nel nostro giovane paese una «funzione nazionalizzatrice», facendosi portatore di una sorta di lettura crispina del complesso passato prossimo risorgimentale[87]. Di poter costituire, cioè, uno strumento formativo e pedagogico di rilievo nella costruzione di un immaginario simbolico capace di «fare gli Italiani», veicolando un comune senso di appartenenza e di identità nazionale. Nel caso specifico la scelta dell'argomento e le modalità con cui il film era stato girato affermavano[88], in modo chiaro, che per il regista la storia dell'Italia unita cominciava dalla conquista della città eterna, sulle cui mura, ora prese d'assalto con successo dai bersaglieri italiani (cioè da un esercito nazionale), si erano infranti in precedenza, nel 1849, i sogni e le utopie romantiche e nazionalistiche dei democratici e dei mazziniani combattenti in difesa della repubblica romana. Argomento di Storia alta, che trovava il suo culmine nel quadro finale della pellicola, quello dell'Apoteosi della Patria, nel quale fece il suo ingresso trionfale anche un primo esempio di «uso pubblico» a destinazione «plebea» della storia sugli schermi italiani. In esso si cancellava in un colpo solo, senza alcuna remora, la «memoria» di decenni di lotte, scontri, contrasti fra i moderati e i democratici prima e dopo l'unità d'Italia. Si davano, contestualmente, sia le nuove coordinate fondative dello Stato italiano, simboleggiate dalle immagini di Cavour,Vittorio Emanuele II, Garibaldi[89], sia la certificazione ufficiale degli sviluppi successivi sostituendo, nel nuovo Pantheon della Patria, all'immagine di Mazzini, quella di Crispi[90].

---

[87] Riteniamo che questo film possa essere letto anche alla luce delle considerazioni che Silvio Lanaro ha svolto a proposito di Francesco Crispi in S.Lanaro, *Il Plutarco italiano: l'istruzione del «popolo» dopo l'Unità*, in *Storia d'Italia*, *Annali*, vol. IV, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino, 1981, pagg. 553-571.

[88] Il film venne girato con il contributo del Ministero della Guerra e proiettato in occasione dell'anniversario della breccia di Porta Pia, alla presenza delle massime autorità istituzionali.

[89] Cfr. L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe.* Bari, pagg. 457-458. Quello che non era stato possibile realizzare all'indomani della morte di Garibaldi, con la creazione auspicata di un Pantheon della Nazione che custodisse per sempre insieme le spoglie mortali dei tre grandi, rispettivamente «la mente, il cuore, e il braccio della patria», fu reso possibile in modo semplicissimo dal cinema, utilizzando uno solo dei sette quadri di cui si componeva il film.

Apoteosi della Patria

A indicare così nell'antico garibaldino siciliano, divenuto poi l'uomo politico più rappresentativo della Sinistra storica, la sintesi perfetta di pensiero e azione, del rivoluzionario mazziniano fattosi seguace di Garibaldi, divenuto statista sul solco tracciato da Cavour, capace di assumere su di sé il gravoso compito di fare gli italiani, edificare lo Stato-Nazione, rafforzarne le istituzioni stringendosi attorno alla monarchia sabauda, simbolo compiuto della «rivoluzione cinta dal diadema», rappresentata nel quadro finale da Garibaldi e Vittorio Emanuele II, nonostante quel «II» che aveva amareggiato Crispi. Non è un caso dunque che il suo volto si stagli di profilo con lo sguardo rivolto verso la triade dei sacri padri tutelari della nazione di cui, sembra dirci Alberini, aveva saputo distillare la lezione e raccogliere l'eredità. A lui, «rivoluzionario» disciplinatissimo, guarda l'Italia turrita, nelle vesti di una giovane donna regale, mentre tende nella sua direzione la palma della gloria.

7. *Garibaldi.*

[90] A differenza di quanto sostenuto da Giovanni Lasi in *La presa di Roma* e successivamente nell'articolo pubblicato online dalla rivista *Storicamente*, (art. 16, 7-2011, del 4 Marzo 2011) intitolato *Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla prima guerra mondiale*, che identifica il quarto personaggio presente nel quadro con Mazzini, sulla scorta anche del materiale iconografico del tempo riteniamo che si tratti di Francesco Crispi. Sono sostenitori di questa identificazione anche Sergio Toffetti e Giuseppe Ghini.

Di un film intitolato *Garibaldi,* inserito già nel catalogo della Cines nel 1907, dà notizia per primo Guido Cincotti nel suo saggio *Il risorgimento al cinema*, pubblicato a cura di Domenico Meccoli nel volume *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*[91], nel 1961, edito in occasione del Centenario dell'Unificazione, che ha costituito fino ad oggi il punto di partenza per ogni successiva ricerca sull'argomento, sia pure limitatamente agli anni 1905-1961. All'informazione fornita, Cincotti aggiunge solo poche parole: «non se ne sa altro, tranne che si tratta ancora di un breve ritratto, risolto in sommarie, rapide pennellate»[92]. Sul film, diretto da Mario Caserini che fu non solo regista di punta della Cines fino al 1913[93], ma uno dei grandi «direttori di scena» del cinema italiano del periodo del muto, soltanto di recente sono state acquisite nuove informazioni, grazie alle ricerche condotte da Giovanni Lasi[94] sull'immagine di Garibaldi e dell'epopea garibaldina nel cinema muto italiano prebellico. La pellicola sarebbe stato girata, stando alle informazioni riportate in alcune riviste cinematografiche del tempo, in vista di una precisa ricorrenza celebrativa: il centenario della nascita dell'Eroe. Il film, annunziato dai manifesti pubblicitari come «una grande ricostruzione storica» si componeva, sul modello de *La presa di Roma*, di ben 12 quadri, attraverso cui erano state esaltate, in ordine cronologico, tutte le tappe fondamentali della vita di Garibaldi: I) Garibaldi; II) Garibaldi in America; III) L'incontro con Anita (1838); IV) Anita tra 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; X) L'incontro tra Vittorio Emanuele e Garibaldi a Teano (1860); XI) Nel Tirolo (1866); XII) Morte di Garibaldi a Caprera (1882) A questi quadri se ne aggiungevano altri due: il primo,

[91] G. Cincotti, *Il risorgimento al cinema*, in D. Meccoli (a cura di) *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, Editalia, Roma, 1961, pag. 133.

[92] *Ibidem*.

[93] Anche Riccardo Redi riporta, a questo proposito, un importante riferimento cronologico tratto da una nota biografica forse scritta dallo stesso Caserini al momento del suo passaggio, nel 1913, alla Film Artistica Gloria di Torino. Nella nota Caserini «conferma di aver lavorato con Alberini e Santoni fin dalle origini e di aver continuato la collaborazione con la Cines fino all'ottobre 1911; ma dei film dei primissimi anni ricorda solo un *Giuseppe Garibaldi* […]». In R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Paolo Emilio Persani Editore, Bologna, 2010, pagg. 18-19.

[94] Lasi, Giovanni, *Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla I guerra mondiale*, «Storicamente», 7 (2011), art. 16, DOI 10.1473/stor.101, http:/www.storicamente.org/05_studi_ricerche/lasi_garibaldi_film.htm. Per l'analisi di questo film ci rifacciamo proprio alle sue osservazioni, le uniche che hanno fornito elementi sufficienti per poterne parlare.

intitolato Garibaldi, posto in apertura del film, un altro in chiusura, l'Apoteosi dell'Eroe nazionale[95].

A questo proposito Lasi, rifacendosi ai «canoni di apertura e chiusura dei film utilizzati nella cinematografia dell'epoca» suppone che «il quadro iniziale altro non fosse che una presentazione dell'Eroe in posa che si mostra al pubblico», mentre quello finale «ricalcasse quel modello di apoteosi laica […] già proposto 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, dall'altro la santificazione laica del Padre della Patria, entità superiore definitivamente elevata all'immortalità»[96].

Il film, lungo 220 metri, fu visto in anteprima, secondo una prassi che poi si consolidò nel tempo, da un cronista della «Rivista Fono-cinematografica» che ne pubblicò poi il resoconto: «Già in macchina ci fu dato di vedere 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»[97].

8. *Il piccolo garibaldino.*

I temi nazionalistici, ben prima del 1911, anno in cui troverono grande risonanza nella cinematografia nazionale in concomitanza con la mobilitazione generale della società in favore del conflitto itaolo-turco, erano stati già ventilati sullo schermo sempre

[95] «Aurora, 1907» in Lasi, Giovanni, *Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano,* cit.

[96] Lasi, *Giovanni, Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano*, cit.

[97] «Rivista Fono-Cinematografica» 1907, in Lasi, Giovanni, *Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano*, cit.

dalla Casa cinematografica Cines, impegnata nel 1909 nella produzione del film *Il Piccolo garibaldino*[98]. La pellicola rappresenta, ad oggi, il primo film di argomento risorgimentale in cui sia possibile cominciare a leggere al cinema, in età giolittiana, una chiara funzione nazionalizzatrice e alcuni elementi relativi alla costruzione dell'identità nazionale svolti a partire dall'impresa dei Mille in Sicilia, dalla vittoria di Garibaldi a Calatafimi, e più in generale dall'epopea garibaldina, snodi temporali che solo nei film successivi, *I Mille*, *Le Campane della morte*, *1860*, saranno elaborati in modo più evidente e deciso.

Sulla scia di una pedagogia nazional-patriottica[99] diffusa dal libro *Cuore* di De Amicis già in età crispina, il film si ascrive all'ampia produzione cinematografica dedicata ad un Risorgimento depurato dal suo significato politico, rispondente ad un preciso progetto educativo di cui il grande schermo sembrò essere lo strumento migliore per la diffusione, insieme con la scuola[100]. Finalità del progetto quella di suscitare nelle nuove generazioni, non coinvolte direttamente nel processo ottocentesco di costruzione dello Stato italiano, quella che è stata definita «una mistica parareligiosa intorno al concetto di patria», anche attraverso il recupero, su un piano neanche più tanto laico, del linguaggio iconico e verbale della simbologia cristiana, come hanno sostenuto Giovanni Lasi e Irele Nuñez. Al suo centro «l'individuo, la famiglia, la nazione» ma anche il recupero del mito di Garibaldi, dell'eroe senza macchia e senza peccato, «poco incline al compromesso» e alla beghe politiche e l'inizio della sua sacralizzazione sullo schermo nelle vesti più di un generale di un esercito regolare che di un gruppo di volontari rivoluzionari.

Della pellicola, di cui non è possibile stabilire la lunghezza originaria a causa di vari tagli nei quadri e nelle didascalie che lo compongono, non si conosce il regista, sebbene sia stato identificato in Mario Caserini l'attore che interpreta il padre; in sua moglie, l'attrice Maria Gasperini, uno dei personaggi femminili secondari; in Gemma

[98] Il film, che era andato perduto, dopo il ritrovamento, è stato oggetto, in occasione del bicentenario della nascita di Garibaldi, di un sofisticato lavoro di restauro da parte del Centro sperimentale di cinematografia-Cineteca nazionale che ne ha permesso la digitalizzazione e una nuova fruizione.

[99] S. Lanaro, Intellettuali e potere

[100] Cfr. G. Lasi

De Ferrari l'attrice nel ruolo della madre. È stata sottolineata, invece, una forte somiglianza nei contenuti e nell'intreccio col romanzo *Il piccolo garibaldino* di Giuliano Masè pubblicato però solo nel 1910, probabilmente perché entrambi ispirati ad una stessa fonte precedente, «un racconto, una pièce teatrale o una canzone» che avrebbe potuto celebrare la reale presenza tra le fila dei garibaldini di un padre e di un figlio, Luigi Giuseppe Marchetti e Giuseppe Marchetti (motivo questo che tornerà anche nel più famoso *1860* di Alessandro Blasetti).

Il protagonista della storia è, infatti, un giovanissimo patriota che di nascosto dalla madre fugge da casa per raggiungere in Sicilia il padre, arruolatosi come volontario garibaldino e già partito alla volta di Marsala, dopo aver ricevuto con tutti gli altri commilitoni in procinto di salpare da Quarto, la solenne benedizione di un sacerdote nel festoso tripudio del Tricolore.

Prima di andare via, però, mentre le scrive una struggente lettera di commiato, si addormenta sullo scrittoio. Sogna Garibaldi, il campo di battaglia, la gloria della vittoria. Dopo aver preso per sé da un cassetto una camicia rossa, il berretto da garibaldino, la bandiera tricolore, una pistola, si avvia in silenzio, non senza prima aver baciato la madre e la sorellina immerse nel sonno. In una sorta di metaforica allusione allo *Stabat Mater* ai piedi della Croce, come capezzale sul letto della donna pende un crocifisso, prefigurazione e prolessi del destino di *Mater* dolorosa che attende la donna.

Si imbarca, quindi, da clandestino su un bastimento diretto in Sicilia, dal nome emblematico: *Sicilia-Siracusa*. Scoperto dai marinai, si qualifica come «soldato di Garibaldi» e mostra loro i segni che stanno a dimostrarlo: il berretto, la camicia, la pistola, il tricolore. Alla vista della bandiera i marinai esultano, se la contendono, la baciano con sacro ardore. Aiutato da loro, sbarca sulle coste dell'isola e raggiunge il padre presso l'accampamento dove i garibaldini sono ordinatamente acquartierati in attesa del loro primo scontro con l'esercito borbonico. Anche qui la sensazione generale che promana dallo schermo è quella di un accampamento di un esercito regolare, non di un insieme confuso di volontari all'addiaccio.

Padre e figlio prendono parte insieme alla battaglia di Calatafimi, ma il piccolo eroe viene ferito a morte mentre carica un fucile. Prima di esalare l'ultimo respiro tra le

braccia del genitore, può però realizzare il suo desiderio di morire vicino a Garibaldi. Il generale nizzardo, su un cavallo bianco, sosta per un attimo accanto a lui, che è sostenuto da una suora da campo e dal padre. Lo tocca colla spada, in una sorta di investitura militare che è al tempo stesso estrema unzione e viatico solenne della Buona e Bella Morte, che farà del ragazzo un nuovo Eroe assurto nell'empireo dei santi martiri della Patria.

Il quadro finale vede in primo piano la madre, vestita di nero, accorata e affranta che stringe al seno un ritratto del figlio. In una sorta di sogno-visione il ragazzo le appare in piedi su un piedistallo con una giovane donna turrita, avvolta nel tricolore, allegoria piena della Madre-Patria, l'Italia. Il piccolo garibaldino mostra alla madre la ferita provocatagli dal proiettile che l'ha ucciso, la incoraggia a non piangere per lui perché egli è caduto da «soldato» e, dopo averla abbracciata, si avvia sulla scala per prendere posto accanto alla donna, quella che Banti ha definito la Madre spirituale[101], in un nuovo Pantheon della nazione che non è più abitato dai suoi padri fondatori come nel film di Filoteo Alberini, ma piuttosto da quanti, volontari, militari, semplici individui, stringendosi attorno alla monarchia sabauda, col loro sangue e il loro sacrificio, hanno reso possibile l'edificazione dello Stato-nazione[102].

A ben vedere, però, ad essere coinvolta in questo processo di costruzione identitaria non è solo la Madre biologica, ma anche il Padre biologico accanto a cui il ragazzo è morto combattendo. Entrambi offrono il figlio all'Italia, che solo così, assumendo in sé tutta quanta la genitorialità, può veramente dirsi Madre-Patria. A lei il giovane si consegna, dopo aver concluso il suo processo di formazione che lo ha fatto divenire da giovane volontario garibaldino sui campi di Calatafimi, soldato, martire eterno, nel segno della monarchia sabauda, rappresentata in modo scoperto dalla bandiera tricolore, simbolo forte del re-soldato per eccellenza, Vittorio Emanuele II[103]. Punto alto della pedagogia patriottica conciliatoria e unitaria della memoria del

[101] Cfr. G. Lasi, Il Piccolo garibaldino

[102] Cfr.

[103] Cfr. G. Oliva, Il Tricolore, in M. Isnenghi, (a cura di) *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Bari, 2010, pagg. 53-55.

Risorgimento[104] ma anche punto alto di una pedagogia nazionalistica che era l'espressione di un modello educativo diffuso nella cultura europea della seconda metà dell'Ottocento, ispirata «all'esaltazione delle virtù guerriere ed a una forma di eroismo mistico»[105], da cui le famiglie italiane avrebbero trarre indicazioni precise nell'educare i loro figli, nella convinzione che «les patries se libèrent et se maintiennent par le fer et par le sang»[106]. La Madre-Patria, lungi dall'essere come la madre biologica, «premurosa e comprensiva che accoglie nel suo seno tutti i suoi figli e li protegge»[107], era «un mot de guerre et d'état de siège, un mot qui mobilise, qui appelle aux armes et exige le sacrifice suprême»[108].

Così anche questo film della Cines appare perfettamente in linea con quanto già espresso in *La presa di Roma* da Alberini ma riflette appieno le tensioni nazionalistiche e le tentazioni imperialistiche del governo italiano, che miravano ad allungare i confini della Patria fino ad includervi le coste nordafricane. In questo senso la Sicilia era sì il luogo dove si è combattuta una guerra regia, funzionale allo scioglimento di Garibaldi e del volontarismo nella monarchia sabauda e nell'esercito regolare, in nome, ancora una volta dell'esaltazione della «rivoluzione cinta dal diadema», cara a Crispi. Ma ora, santificata e benedetta pure dalla Chiesa e dai suoi simboli religiosi, era divenuta, sullo schermo, il campo di allenamento e di allevamento di una nuova generazione di giovani spettatori-Italiani che alle tenerezze della madre avrebbero dovuto preferire, in un futuro non lontano, la gloria del soldato morto in battaglia su quelle pianure desertiche che proprio della Sicilia apparivano l'estensione naturale.

Il riferimento alla Chiesa, ai suoi riti, alla sua mistica sacrificale incentrata sulla figura del Cristo crocifisso, costituisce un elemento di grande novità di questo film e il punto di partenza dell'elaborazione cinematografica del rinnovato rapporto tra la

[104] Cfr. M. Ridolfi, *Risorgimento*, in M. Isnenghi (a cura di) *I luoghi della memoria.* cit., pagg. 17-28; Cfr. A. M. Banti, *Sublime madre nostra*, cit.

[105] G. Oliva, *Il Tricolore*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria*, cit., pag. 54.

[106] M. Colin, *Mythes et figures de l'héroïsme militaire dans l'éducation patriotique des jeunes italiens* (1860-1900), in *Actes de la journée d'études franco-italiens du 2 décembre 1982*, Ed. de l'Université de Caen, Caen 1984, pag. 147, citato in G. Oliva, *Il Tricolore*, cit. pag. 54.

[107] *Ibidem*.

[108] *Ibidem*.

Chiesa e le Istituzioni civili e politiche che culminerà in *1860* di Blasetti. Complice, riteniamo, oltre al mutato clima politico dell'Italia del tempo, anche il nuovo assetto societario assunto dalla casa di produzione Cines dopo l'allontanamento del suo fondatore, il massone Filoteo Alberini, e l'ingresso dell'ingegnere Pouchain e soprattutto del Banco di Roma nella società stessa, notoriamente interessato per le sue speculazioni economiche e finanziarie, alla penetrazione militare *in terribus infedelium*.

9. *Ville Lumière*

La Società Anonima Ambrosio fu, insieme alla Cines, nel primo quindicennio del XX secolo una delle più importanti case cinematografiche italiane e europee. Era stata fondata a Torino dal fotografo Arturo Ambrosio, in collaborazione con Roberto Omegna, cugino di Guido Gozzano, laureato in matematica e fisica, e grande appassionato della nuova arte, e Giovanni Vitrotti, che diverrà uno dei più importanti registi della casa[109]. In precedenza, nel 1906, lo stesso Ambrosio aveva costituito col ricco commerciante Alfredo Gandolfi, una società in nome collettivo, l'«Arturo Ambrosio & C.», che aveva avviato subito la produzione di pellicole e la scritturazione di importanti attori e registi, tra i quali proprio Luigi Maggi. Nel 1907, la società cambiò ragione sociale, trasformandosi in società anonima per azioni, la «Anonima Ambrosio». Oltre a Arturo Ambrosio e Alfredo Gandolfi entrarono nella società alcuni importanti azionisti, quali l'avv. Ferrero, lo scultore Piero Canonica (che ne diverrà il Presidente), Giuseppe Cortellezzi (vicepresidente), l'avv. Edoardo Urani, il dott. Gioacchino Carlo Precerutti, Paolo Borgogno, ma soprattutto il comm. Eugenio Pollone, direttore della Banca Commerciale di Torino, istituto che garantì un'importante copertura finanziaria per i progetti di crescita industriale della casa torinese[110]. Anche nel caso dell'Ambrosio, quindi, così come in quello della Cines con il Banco di Roma, l'ingresso dell'istituto bancario torinese coincise con un forte rilancio dell'attività produttiva, ma a differenza della Cines, l'Ambrosio fino allo scoppio della Grande guerra non fece registrare mai bilanci in passivo. A partire proprio dal 1907 furono

[109] C. Gianetto, Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca, cit.,

[110] Cfr. C. Gianetto, Società anonima Ambrosio, cit. pagg. 16-19.

creati degli stabilimenti cinematografici modernissimi,[111] dove trovavano impiego decine di persone tra attori, registi, comparse, tecnici che realizzavano film a ciclo continuo. La produzione era quanto mai variegata, spaziando da quella comica a quella drammatica, da quella ispirata alla romanità a quella tratta da opere letterarie, quali *La figlia di Jorio*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Satana*, *L'Inferno* per citare solo le più famose, che ebbero pure un notevole successo internazionale.

Torino, in quegli anni, può a ragione essere considerata la *Ville Lumière* italiana, nella duplice accezione di città delle luci, cioè della modernità, e città dove l'industria cinematografica, debitrice dell'invenzione nei confronti dei fratelli Lumière, si era diffusa rapidamente e dove oltre all'Ambrosio erano sorte altre importanti case di produzione quali la Pasquali film, l'Itala, la Savoia.

«A Torino –scrive Gian Piero Brunetta- città influenzata, se non dominata, dallo stile di vita e dai ritmi produttivi imposti dall'industria automobilistica, i cui nomi più significativi sono Fiat, Lancia, Antonotti, Lux, Taurinia, proprio negli stessi anni lo sforzo di trasformazione dei modelli industriali coinvolge e influenza indirettamente anche fenomeni collaterali e in apparenza lontani come quelli legati all'industria cinematografica. Il cinema torinese, che pure per primo affronta i maggiori rischi della produzione *kolossal*, intende mantenere il gusto e la cura per la realizzazione di ogni singolo prodotto, pur nella logica del lavoro in serie e della programmazione, ed è dominato dal gusto per la continua sperimentazione tecnologica e per la maggiore disponibilità verso ogni tipo di rappresentazione del passato e del presente[112]».

Di quel cinema l'Ambrosio era parte importante e prima che la crisi, alla vigilia della guerra, investisse tutto il cinema italiano per la sua intrinseca debolezza strutturale, progettuale, finanziaria, aveva acquistato un ruolo rilevante, insieme con la Cines, anche nelle esportazioni di film all'estero, nei mercati europei e statunitensi. Erano infatti gli anni in cui il cinema italiano nel suo complesso acquisiva un primato mondiale e riusciva a penetrare i mercati stranieri con la sua forte concorrenzialità e con la sua

[111] G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., pag. 33. Per un'approfondita ricostruzione della storia e dell'attività produttiva della Società Anonima Ambrosio si veda in G. Gianetto, *Società Anonima Ambrosio. Cinema muto nei documenti d'epoca. Un percorso tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del cinema*, Associazione italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, 2002.

[112] G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., pagg. 47-48.

specializzazione nei kolossal. L'Ambrosio, così come la *Cines*, aveva proprie sedi di distribuzione a Parigi, Londra, Berlino, Vienna, Mosca, Madrid, New York, Buenos Aires, Yokohama. Negli Usa, in particolare, operava l'*Ambrosio American Company*, sita al 15 East 26th Street di New York[113], e tutti i film della casa torinese venivano pubblicizzati e recensiti dalla rivista cinematografica più famosa degli States, *The Moving Picture World*.

Nel manoscritto già citato, *Memoria sugli inizi e i primi sviluppi del cinema in Italia*, vengono ricostruite, con accenti epici e agiografici, le storie sia del fondatore sia degli sviluppi produttivi della Casa, dall'inizio dell'attività fino alla chiusura. (nota Giannetto). Viene rievocato con grande orgoglio il rapporto personale che legava l'intraprendente fotografo con i Reali d'Italia, Vittorio Emanuele III ed Elena di Montenegro, i quali «onorarono colla loro visita gli stabilimenti ed Ambrosio divenne il maestro di fotografia e cinematografia delle loro Maestà, invitato sovente alla reggia di Torino, di Racconigi, a Valdieri ecc… ed insignito della commenda della Corona d'Italia», così come la grande stima e considerazione conquistata presso «gli Americani del Nord», che avendo cominciato ad interessarsi dell'industria cinematografica e dei film italiani, avevano presto acquistato «apparecchi da ripresa e di perforazione fabbricati nella sua officina di Torino».

Nei suoi viaggi negli Stati Uniti, «il Rag. Ambrosio Arturo era accolto a New York con vivo interesse e cordiali manifestazioni, ed al suo arrivo i giornalisti sui loro quotidiani ne riproducevano la fotografia con lusinghieri articoli annunciando l'arrivo del Re della cinematografia europea».

Anche a Mosca, Arturo Ambrosio avrebbe trovato calda accoglienza, nel periodo compreso fra il 1910 e il 1911, al punto che Nicola II gli avrebbe messo a disposizione, per delle riprese da effettuare lì, il Corpo dei Cosacchi del Don, così da divenire una sorta di «Pioniere dell'industria cinematografica russa» e da mantenere stretti rapporti di collaborazione e di amicizia con attori e artisti fuggiti dalla Russia allo scoppio della rivoluzione, in orrore ai bolscevichi dopo l'uccisione dello zar e della sua famiglia.

[113] Archivio T. Giardina, Manifesto pubblicitario *The bells of the Death,* 1913.

Oltre a rivendicare orgogliosamente queste relazioni, che comunque denotano una forte consonanza di Arturo Ambrosio con posizioni politiche liberali moderate-conservatrici di stampo crispino, l'autore del manoscritto entra nel merito dell'organizzazione produttiva degli stabilimenti torinesi, e del *modus operandi* della sezione artistica, che si occupava della scelta dei soggetti, della predisposizione delle sceneggiature dialogate, della revisione finale dei film; ancora della scelta dei registi, degli operatori, degli attori e delle attrici principali. L'«Ufficio soggetti»[114], in particolare, era «composto dei migliori nomi della letteratura della poesia del giornalismo italiano», di cui in maniera quasi pignola e in una sorta di ideale gerarchia valoriale viene fornito l'elenco: «Gabriele D'Annunzio, amico personale di Ambrosio; Gabriellino D'Annunzio, figlio e delegato del poeta Gabriele; Guido Gozzano, grande poeta piemontese; Nino Oxilia insigne commediografo e scrittore; Sandro Camasio, insigne commediografo e scrittore, Testoni Alfredo […]; il rag. E. Pasquali che dopo aver lavorato per due anni con l'Ambrosio si mise in proprio, fondando la società di produzione Pasquali Film; l'Avv. Flaviano Giuliano Viancini, giornalista ed oratore di forte valore. Avv. E. Geymonat – giornalista e valente scrittore; Vittorio Emanuele Bravetta –Giornalista e valente scrittore. Avv. Drovetti R. Commediografo piemontese. Alessandro De Stefanis noto e valente scrittore, ecc…ecc.. A capo di questo importante ufficio stava il grande amico di Ambrosio: l'Avv. Augusto Ferraris (Arrigo Frusta) scrittore di eccezione e fine poeta tutt'ora vegeto. Egli è sempre stato nemico di transazioni, perché cosciente, sincero e munito di forte intelligenza e di grande cuore»[115].

[114] Per approfondire l'argomento nel suo complesso si veda S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano, cit*. pagg. 124-146. A proposito dell'Ufficio soggetti dell'Ambrosio e della sua costituzione a partire dal 1910 circa, lo studioso scrive: «Nei modi di produzione del cinema italiano dei primi anni Dieci la costituzione di un Ufficio Soggetti è quindi un passaggio storicamente decisivo, perché implica una più articolata volontà di programmazione, standardizzazione e parcellizzazione delle attività produttive. La sua istituzione, tuttavia, non è un fenomeno a rapida diffusione. L'Ufficio Soggetti, nei primi tempi, ossia intorno al 1910, è una realtà ufficialmente attestata in poche case di produzione e gestita per lo più da una sola persona (si veda il caso Frusta). […] Dopo il 1912, ad esempio, negli studi dell'Ambrosio si costituisce una vera e propria *factory* di sceneggiatori: questi possono essere collaboratori occasionali (è il caso, già ricordato, di Guido Gozzano), o soggettisti assunti a tempo determinato, ma la loro attività è comunque inserita in un piano di produzione ed è coordinata dal direttore dell'Ufficio (fino al 1915 l'incarico è ricoperto da Arrigo Frusta, e alla fine degli anni Dieci, almeno secondo la testimonianza di Drovetti, da Vittorio Emauele Bravetta)», in S. Alovisio, *Le voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano, cit.*, pagg. 128-129.

In realtà nel periodo da noi considerato, il 1911-1914, di quegli artisti citati lavoravano direttamente per l'Ambrosio soprattutto Arrigo Frusta e Vittorio Emanuele Bravetta, che stando alla testimonianza dello sceneggiatore Drovetti, riportata da Silvio Alovisio, addirittura diressero l'Ufficio soggetti, il primo fino al 1915, il secondo fino alla fine degli anni Dieci. Gozzano e Gabriele D'Annunzio, invece, avevano prestato la loro collaborazione per alcune produzioni specifiche. Nino Oxilia, autore dell'Inno dei goliardi torinesi *Commiato* (sul quale venne in seguito, adattato *l'Inno degli Arditi* e poi varie stesure dell'Inno fascista *Giovinezza! Giovinezza!* con la musica di Giuseppe Blanc) e Sandro Camasio avevano realizzato le loro commedie e le loro opere cinematografiche di maggiore successo, quale appunto *Addio Giovinezza*, con la Pasquali film e successivamente con la Cines.

Frusta e Bravetta, entrambi laureati in Giurisprudenza, ma dediti alla poesia, alla scrittura, al giornalismo, rivoltisi infine alla nuova arte come sceneggiatori, sarebbero stati, quindi, non solo gli autori dei più importanti film di ispirazione risorgimentale prodotti dall'Ambrosio, ma anche, più in generale, i responsabili delle scelte culturali compiute in relazione all'intera programmazione della casa torinese per tutto un intero decennio. Se tuttavia l'attività e il ruolo di Frusta, il più grande e famoso sceneggiatore del cinema muto italiano, sono state fatte oggetto di studio da tempo[116], non così l'attività di Bravetta, al quale finora, tra i film di stampo risorgimentale girati per l'Ambrosio, è stato possibile ascrivere solo la sceneggiatura del film *I Mille*.

10. *All'armi! Siam pronti*

[115] Archivio Museo nazionale del Cinema, Fondo Ambrosio, Manoscritto *Memoria sugli inizi e i primi sviluppi del cinema in Italia,* cit. A questo proposito Alovisio sottolinea ancora: «L'istituzione dei primi Uffici Soggetti è l'indice di una profonda riorganizzazione delle giovani strutture produttive del cinema italiano. Già intorno al 1909, nei costituendi modi di produzione di un'azienda cinematografica italiana in fase di decollo come l'Ambrosio la sceneggiatura è identificata come la base del lavoro di realizzazione del film: per la casa torinese l'assunzione triennale di Arrigo Frusta […] è un evento non estemporaneo ma pianificato, sincrono proprio alla costituzione di un Ufficio Soggetti permanente, e si presenta come una risposta meditata all'esigenza di organizzare una produzione industriale in serie (tra l'altro la celebre Serie d'Oro e le comiche seriali con personaggio fisso sono due novità quasi contemporanee all'ingresso di Frusta nella casa torinese)». In S. Alovisio, *Voci del silenzio*, cit., pagg. 127-128:

[116] C. Gianetto, *Società Anonima Ambrosio. Cinema muto nei documenti d'epoca*, cit.; S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, cit., pagg. 86-99.

Il rapporto di Vittorio Emanuele Bravetta (Livorno,1889-Roma,1965) con il cinema è complesso, articolato, e finora poco esplorato, anche per la difficoltà oggettiva di reperire notizie precise sia sulla sua biografia sia sulla sua attività di poeta. Il velo spesso calato su di lui e sui suoi scritti probabilmente è da ascrivere, oltre che agli scarsi meriti letterari come poeta, anche alla sua totale adesione intellettuale al regime fascista, che ne ha oscurato a lungo, per riflesso, anche le istanze culturali di stampo nazionalistico apportate alla produzione cinematografica risorgimentale dell'Ambrosio[117].

In un suo breve saggio, intitolato significativamente *La fabbrica dei sogni. La cinematografia studiata da un poeta*[118], tali istanze, in realtà, le aveva chiarite e delineate egli stesso. Chiamato ad illustrare a Milano, il 27 febbraio 1920, presso l'Aula Magna del Liceo Beccaria, per conto del *Touring Club Italiano*, la natura e le caratteristiche del nuovo medium a partire dalla sua esperienza personale come sceneggiatore iniziata nel 1911 con la Casa Ambrosio, mostrava di avere già compreso a fondo i meccanismi e le potenzialità comunicative a fini ideologici del Cinema, sia pure filtrandoli sempre attraverso lo stigma del poeta e del letterato. Nel corso del saggio, infatti, dopo aver definito la cinematografia «ideografia movimentata», «panteismo in azione», ne indica i possibili sviluppi futuri. Riportiamo l'intero passo, perché di fondamentale importanza per comprendere come egli avesse chiara coscienza della possibilità di usare il nuovo mezzo di comunicazione per sviluppare una sorta di estetica dello sguardo funzionale alla creazione e diffusione, attraverso il grande schermo, di una politica intrisa di valori e idealità nazionalistiche. Scrive infatti, a conclusione della sua disamina sul mondo del cinema, che bisogna fare: «del cinematografo un dinamometro di armonie e di energie fisiche e morali, e fare che queste armonie e queste energie siano le più alte e le più schiette espressioni della razza

[117] Di recente, tuttavia, il nome di Vittorio Emanule Bravetta è tornato all'attenzione degli storici del cinema in quanto è stato ritrovato e restaurato uno dei pochissimi film di ispirazione pacifista, *Umanità*, realizzato da Elvira Gialanella nel 1919 a partire da un racconto per l'infanzia scritto da Bravetta e pubblicato dalla Treves nel 1916, *Tranquillino dopo la guerra vuol creare un mondo.. nuovo*. In realtà l'intento pacifista, estraneo all'autore, venne sviluppato autonomamente dalla Gialanella, che rappresenta una delle figure femminili più rilevanti nel cinema muto del tempo. Dopo aver fondato nel 1913 la Vera Film con Aldo Molinari, nel 1920 aveva dato vita alla Liana Film, con l'intento di avviare una produzione di film destinati all'infanzia, proprio sulla scia di *Umanità*.

[118] Bibliomediateca «M. Gromo» del Museo nazionale del Cinema di Torino, V. E. Bravetta, *La fabbrica dei sogni*, Fiorini Film, Torino, 1920.

più schietta e più alta, l'italiana, ecco, finalmente, un programma cinematico di un qualche valore estetico, di una qualche importanza nazionale […].Vogliamo che alla figurazione stupenda della Patria corrisponda la figurazione stupenda della Nazione e che […] divinamente ritratta nel suo riposo di millenarie glorie e accompagnata nel suo irresistibile impulso verso l'avvenire, grandeggi la Madre, l'Italia»[119].

Di tale programma estetico, finalizzato all'esaltazione della Patria, della Nazione, delle glorie del passato e dell'avvenire della Madre-Italia, fornisce subito dopo le coordinate culturali: «Vogliamo che davanti agli occhi superbi delle moltitudini barbariche ed a quelli immemori del popolo nostro, i simboli eterni della Patria vittoriosa, i lineamenti energici e gentili della razza, i segni etnici della nobiltà e della forza risplendano ancora a ricordo e ad esempio; vogliamo che la potenza della stirpe intelligente e muscolosa si ristampi nella mente degli stranieri, ai quali conviene dimostrare come qui la forza serva al diritto, come qui la gentilezza sia il fiore delle anime e la bellezza, la semplice veste graziosa delle fanciulle; come la dolcezza, la pietà, la virtù siano la triplice espressione della nostra italiana concordia»[120].

Sebbene il testo sia stato scritto nel 1920, e quindi nel momento di massima crisi dello stato liberale, le affermazioni di Bravetta non riflettono solamente il punto di partenza del percorso culturale di un intellettuale-poeta che, dopo essersi formatosi alla scuola retorica-nazionalistica ottocentesca, ma anche dei futuristi alla Marinetti ed essere passato attraverso l'esperienza diretta della Grande Guerra, per averla combattuta in prima persona, ha infine aderito al programma politico di Mussolini (la dedica iniziale del testo è rivolta «Ad Arturo Fiorini, ardito del cielo e del mare»), divenendone poi, per tutto il ventennio fascista, acceso sostenitore. C'è anche questo, è vero, ma le sue parole suonano piuttosto quasi come la naturale conclusione del percorso culturale e ideologico da lui iniziato molti anni prima e già ben manifesto nelle

[119] Bibliometiateca «M. Gromo» del Museo nazionale del Cinema di Torino, V. E. Bravetta, *La fabbrica dei sogni. La cinematografia studiata da un poeta*, Fiorini Film, Torino, 1920, pag. 7.

[120] Il concetto espresso in queste parole da Bravetta assume un significato tanto più rilevante se collegato a quanto, nella sua modernità di pensiero, aveva già espresso Schiller, a proposito dell'idea che diventa energia per poter essere efficace e agire sulla realtà. Cfr. C. Magris, *Schiller, genio classico della modernità anticlassica*, in *Corriere della Sera*, 18 aprile 2005.

opere letterarie date alla stampa fin dal 1907 e nella sceneggiatura del film risorgimentale composto per l'Ambrosio nel 1912.

Figlio dell'ammiraglio Ettore[121] e di Cleonice Bolchi, Vittorio Emanuele era stato educato in un ambiente familiare in cui si combinavano insieme l'esaltazione degli ideali patriottici e l'acceso militarismo di cui era espressione la carriera del padre. Pur essendo laureato in Giurisprudenza, si dedicò presto al giornalismo e alla poesia, collaborando con quotidiani locali e pubblicando, a partire dal 1908, delle raccolte di versi di stampo patriottico, nazionalistico e interventista: *I canti del Mare* nel 1908, *Diane di guerra* e *Latin sangue gentile* nel 1909; *La canzone sabauda, I Canti della forza*, *Tripoli italiana* nel 1911[122]. Già in precedenza, comunque, aveva tenuto delle orazioni commemorative presso il Circolo militare di Gaeta, proprio in onore di Giosuè Carducci e degli eroi risorgimentali, date alle stampe con i titoli rispettivamente di *In Morte di Giosuè Carducci: commemorazione nel Circolo militare di Gaeta il 2 Marzo 1907,* la prima; *Ai mani degli eroi caduti per la patria italiana: nel primo centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi : Gaeta 8 giugno 1907*, la seconda.

Nella raccolta *I Canti della forza*, scritta per celebrare la vitalità fisica e la forza dell'Atleta e degli sport moderni, ad esempio, sono evidenti precise istanze futuriste inneggianti ai simboli della modernità, della velocità (*L'automobile, Il Volo, L'Aeronauta, In Bicicletta, La Corsa*) frammiste a temi fortemente nazionalistici, rinvenibili soprattutto, per quello che ci interessa, nelle poesie intitolate *Alla Forza*, *Il Sangue, Canto Manuale, Alle Madri*[123]. Nelle strofe conclusive della canzone *Il Sangue*, nel pulsare frenetico del verso, reso tale dall'alternanza veloce di quinari e senari e dalla presenza di numerosi enjambements, leggiamo: «Guizzano i muscoli / tesi allo scatto / e

[121] L'ammiraglio Ettore Bravetta (1862-1932), Grande ufficiale della Corona d'Italia, ufficiale dell'Ordine mauriziano, medaglia d'oro di prima classe per l'incremento scientifico e tecnicologico offerto alle scienze navali, fu durante la sua vita uno dei maggiori esperti di armi navali della Marina militare italiana. Accompagnò la sua attività pratica con quella teorica, dando alle stampe una serie di saggi sulle armi. Nel 1913 si era occupato di cannoni, con la pubblicazione di due testi intitolati rispettivamente *Circa lo scoppio di alcuni cannoni di grosso calibro* e *Cannoni e corazze.*

[122] Per l'elenco dettagliato dei testi pubblicati da Vittorio Emanuele Bravetta si consulti il catalogo della Biblioteca nazionale di Firenze. Oltre ai testi poetici, agli innumerevoli romanzi per adulti e per l'infanzia, la maggior parte di stampo fascista, vi si scorgono anche innumerevoli testi di canzoni inneggianti alla patria, al vitalismo del regime (compresa una versione di *Giovinezza! Giovinezza!)*, quasi tutte musicate da Giuseppe Blanc.

[123] V. E. Bravetta, *Il Sangue*, in *I Canti della Forza*, L'Umbria sportiva, 1911, pag. 18.

il sangue circola / nei cuori intatto, / il sangue fluttua / nei cuori immune / e non contamina / talami e cune. / La razza putrida / di sfinimento / sprema da l'ulcera / il sentimento; / meglio esser Popolo / guerresco immite, / ma che rimargina / le sue ferite! / Quando il pericolo / ancor ci chiami, / come April germina / da tutti i rami, / tu dalle turgide / vene, tu Aprile / d'Italia, germina / Sangue Gentile! / Ai forti giovani, / cui Gloria asseta, / dirà, con impeto / nuovo, un Poeta: / "Come da nuvola / che trascolora / dal sangue eroico / nasce l'aurora!»

In una strofa precedente, invece, aveva cantato: «Allor, nei giovani / cuori, delirio / d'amore, fremito, / febbre, martirio, / divino spirito / che infiamma e aggela, /passa la Patria / e si rivela!».

I temi, il linguaggio e le immagini proposte attengono tutti al registro del «discorso nazionale»: oltre al sangue, tornano con straordinaria frequenza parole-chiave come patria, suolo, terra, razza, stirpe, avi, gentile razza latina, guerra, spade, lance. Così come i riferimenti e le citazioni poetiche contenuti nei suoi versi rileggono Petrarca, Parini, Foscolo, Manzoni, Carducci e, insieme con le odi di questi, quelle di Pindaro e del mondo greco. Classicità da una parte, modernità dall'altra.

Una *summa* dei valori in cui Bravetta crede e a cui si ispira è rappresentata, quasi a chiusura della raccolta, dalla canzone *Alle Madri*[124], che riportiamo per intero perché altamente rilevatrice delle sue aspirazioni ideali:

Alle Madri

Madri antiche, benedetto sia nei tempi il vostro santo

grembo come il penetrale sacro dove, in mezzo al pianto

e nel lutto pauroso della Patria dolente,

la Virtù trovò rifugio, l'alta idea sviò la caccia

dei tiranni e da voi s'ebbe nuovi cuori e nuove braccia,

rifiorendo all'improvviso su la morte d'una gente!

[124] V. E. Bravetta, *Alle Madri*, in *I Canti della Forza*, cit. , pag., 59-60

Voi sentiste l'alto officio che commesso v'era e il Tempio
della Patria levaste nel cuor vostro, su l'esempio
delle grandi ave latine il cui sangue non s'ammorza,
e rivolte ai monumenti de gli eroi feroci e belli,
con pupille radianti li toglieste per modelli
perché i vostri uberi seni concepissero la forza.
E rivivessero, pel giorno della Patria, ridesti
tutti i Morti in nuove forme, tutti i Morti in nuove vesti
pronti ancora alla battaglia, generosi, forti, rudi.
Voi vegliaste in primavera, nel tripudio della terra
sovra i figli che cantando si partivano alla guerra,
con il cuor battuto a freddo più che il ferro sugli scudi!
Madri nuove, ancor conviene che sien forti i nuovi figli:
che ciascuno al padre, all'avo, immutato rassomigli
educateli al ricordo, le palestre sieno scuole
Educateli al ricordo: ch'essi fremono agli squilli
delle trombe, e con la fronte curva inchinino ai vessilli,
e ritemprino la forza sotto il vento e sotto il sole.
Questo il voto! Allora l'Italia sarà grande nei suoi figli;
metterà su l'Alpi ancora la nostra Aquila gli artigli
e voi, madri, da le porte, con la fronte alta e sicura

spingerete a guerra un figlio invocando nel suo nome

la Vittoria, e nel congedo voi sarete altere come

il Poeta che licenzia certo un'ode imperitura.

In questa, come nelle altre poesie della raccolta, prive di valore letterario, torna tutto il Bravetta-pensiero. Tornano, con un'alta densità di concetti, tutti quei *topoi* legati al Sangue e all'E*thnos* di ascendenza tardo-ottocentesca, quella «cultura della guerra» che si stava appieno dispiegando in quegli anni, ma anche temi estrapolati da Schiller e reinterpretati in chiave estetico-politica. Quelli stessi da lì a poco il poeta-soggettista trasfonderà, senza soluzione di continuità alcuna, anche nelle sue sceneggiature: quella accertata de *I Mille,* realizzata nel 1912, e quella da noi supposta de *Le campane della morte.* I due film, pertanto, se come ipotizziamo furono frutto della stessa mano, letti insieme, e in rapporto dialettico con le altre due pellicole di quegli anni, *Nozze d'oro* e *La lampada della nonna*, entrambi della stessa casa di produzione, restituirebbero meglio il senso delle scelte culturali portate avanti da produttori cinematografici e da giovani avvocati-intellettuali[125] approdati al cinema da precedenti esperienze letterarie, a cui non era affatto estraneo un chiaro intento nazionalizzatore affidato, questa volta, non solamente ad un romanzo o ad una poesia, ma a una nuova tipologia testuale, caratterizzata dalla forte visualità, capace per questo più di altre di giungere al cuore e alla emozioni di migliaia di Italiani. Dopo il successo conseguito con *Nozze d'oro*, inserito nella *Serie d'Oro* del catalogo creato per segnalare al pubblico i film più prestigiosi, l'argomento risorgimentale venne ripreso dall'Ambrosio nell'arco dei due anni successivi con *I Mille (1912)*, *La Lampada della nonna (1913),* entrambi ascritti alla Serie d'Oro, e *Le campane della morte (1913).* È tra queste quattro pellicole che proveremo a stabilire un raffronto ideale, partendo dalla struttura organizzativa della casa di produzione, per verificare se in essi si manifesti, come riteniamo, un uso più

[125] Colpisce il numero elevato di giovani laureati in Giurisprudenza che si diedero poi ad esercitare i vari mestieri del Cinema. Oltre a Bravetta e allo stesso Frusta, molti altri, come risulta dal l'elenco fornito da Arturo Ambrosio nel suo Manoscritto. L'aver, comunque, studiato Legge fa di questi giovani delle persone che una sicura familiarità avevano con i dibattiti politici e culturali che si erano sviluppati a partire dal periodo crispino sul problema della definizione giuridica dello *status* di cittadinanza e di nazionalità. Non dovevano essere loro estranei concetti come lo *ius soli* e lo *ius sanguinis*.

consapevole e maturo, rispetto al periodo precedente, di quelle figure profonde di matrice ottocentesca finalizzato alla costruzione, verbale e iconica, di una precisa morfologia del discorso nazionale destinata al grande pubblico, parte integrante di quella nuova estetica della politica elaborata a partire dal secolo precedente per nazionalizzare le masse.

11. *Nozze d'oro.*

Diretto, e anche interpretato nel ruolo del padre della ragazza, da uno dei più famosi registi del tempo, Luigi Maggi (che sarà pure il regista de *La Lampada della nonna*), il film *Nozze d'oro,* della lunghezza di m. 447, narra di una coppia di anziani coniugi, Marsino e Lalla[126], che proprio nel 1911 celebra il cinquantesimo anniversario di matrimonio. Si tratta di uno dei pochi film del cinema muto recuperato, restaurato e restituito alla visione pubblica in occasione delle celebrazioni del 150° dell'Unificazione nazionale, di cui si è conservata pure la sceneggiatura[127] vergata da Arrigo Frusta. In essa leggiamo il chiaro intento polisemico del titolo: l'espressione «nozze d'oro», nelle intenzioni dell'autore, rimanda infatti non solo alla ricorrenza privata dei due sposi, ma ad un anniversario ben più importante, il cinquantesimo genetliaco del Regno d'Italia. Alle nozze d'oro, appunto, della grande Famiglia-Nazione italiana nata, cinematograficamente, sui campi di battaglia di Palestro nel '59 sotto le insegne paludate di Vittorio Emanuele II, a nome di tutti i Savoia, con buona pace dell'Imperatore dei Francesi, Napoleone III, escluso dalle inquadrature.

[126]Il nome della ragazza, non riportato da alcuna sinossi, lo ricaviamo dalla sceneggiatura di Arrigo Frusta, dov'è possibile anche leggere tutta una serie di indicazioni importanti sulla messa in scena del film.

[127] Archivio del Museo nazionale del Cinema di Torino, *Sceneggiatura manoscritta* di Arrigo Frusta.

(foto n. 1, proprietà del Museo nazionale del Cinema di Torino)

Attraverso un lungo flash-back, l'anziano bersagliere rievoca davanti ai figli e ai nipoti riuniti in salotto a festeggiarli (foto n. 1), la circostanza drammatica che gli ha fatto incontrare la donna poi divenuta sua moglie[128]: il 30 giugno 1859, egli, un giovane tenente dell'esercito piemontese, era impegnato a combattere contro gli Austriaci con un piccolo manipolo di bersaglieri asserragliato in un casolare (foto n. 2).

(foto n. 2)

[128]Collezioni del Museo nazionale del cinema di Torino, P41270. La trama la ricaviamo dal confronto tra il film, di cui abbiamo potuto prendere visione grazie alla disponibilità dei responsabili del Museo nazionale del Cinema, e la brochure pubblicitaria dell'Ambrosio, che come di consueto riporta anche parecchie immagini della pellicola. Si ringrazia per questa immagine così come per tutte le altre che seguiranno relative ai film *Nozze d'oro*, *I Mille, La lampada della nonna*, *Le campane della morte*, il Museo nazionale del Ccinema di Torino, che ne ha la proprietà esclusiva. Un sentito ringraziamento va inoltre alla responsabile del settore Collezioni, dott. Nicoletta Pacini, per l'aiuto e la disponibilità prestataci. Esprimiamo la nostra gratitudine anche alla dott. Angelini, alla dott. Carla Ceresa, direttrice dell'Archivio del Museo, al dott. Mauro Genovese, alla dott. Claudia Gianetto, senza i quali non avremmo potuto condurre a buon fine la nostra ricerca.

Inviato a chiedere soccorsi, viene inseguito e ferito da una pattuglia di ulani nemici (foto n.3), trova soccorso e riparo in un casolare dove vive un guardiano delle acque con la figlia (foto n. 4).

(foto n. 3)

(foto n. 4)

I due, sorpresi dalla battaglia, trepidano per la vittoria dei piemontesi, perché sperano che il loro sogno di libertà finalmente si avveri e perciò accolgono Marsino come un «fratello». La ragazza, bella, ha -così è scritto nella brochure pubblicitaria dell'Ambrosio- «nelle sue vene buon sangue lombardo e negli occhi un che di ardito e di fiero». Incurante del pericolo che corre, ella medica la ferita del bersagliere, che è però costretto a nascondersi per il sopraggiungere dei nemici. Il comandante degli ulani entra a perquisire l'abitazione (foto n. 5), e scorge una macchia di sangue sulla camicia

bianca della ragazza. Questa non esita un istante a tagliarsi, di nascosto, il polso per non insospettirlo (foto n.6).

(foto n. 5)

(foto n. 6)

Gli ulani, non avendo trovato Marsino, vanno via e questi, dopo aver ringraziato la giovane donna per il suo sacrificio eroico, può continuare la sua missione. Ricongiuntosi alle truppe piemontesi (foto n. 7), va in battaglia sui campi di Palestro, guidato da un eroico Vittorio Emanuele II (foto n. 8).

(foto n. 7)

(foto n. 8)

(foto n. 9)

Finita la battaglia e insignito Marsino con due medaglie al valore, il giovane tenente dei bersaglieri torna col suo comandante presso la casetta di Lalla, per chiedere la mano della donna di cui si è innamorato (foto n. 10).

(foto n. 10)

L'immagine torna al presente, e alla famiglia riunita in salotto. Marsino indica ai nipoti e ai figli la moglie, concludendo il suo racconto tra la commozione di tutti, con le parole attese: «Così conobbi la nonna, che è stata la consolazione di tutta la mia vita».

Il film rimanda ad alcuni temi già cari all'immaginario nazionale, quale l'identificazione della famiglia legittima con la nazione di cui viene garantita la discendenza biologica attraverso la presenza di figli e nipoti ormai italiani, la nuova genealogia della Nazione. Le nozze tra Marsino e Lalla, unendo con un vincolo di Sangue, un ufficiale dell'esercito piemontese con una contadina lombarda, hanno infatti suggellato l'unione non solo tra le varie parti del regno ma anche tra le varie componenti sociali della Patria. L'hanno santificata nel sacro vincolo inscindibile del matrimonio col Sangue versato dalla donna che non esita un istante a tagliarsi le vene pur di salvare un uomo che sta combattendo per un bene superiore alle stesse esistenze dei singoli individui, l'Italia. Il ruolo della donna però, nonostante la sua intrepidezza e il suo coraggio, risulta subalterno rispetto a quello di Marsino, il cui punto di vista rimane dominante sull'intera vicenda. È lui a narrare ai figli e ai nipoti quanto è accaduto, sono sue le medaglie d'oro al valore che, incorniciate, sovrastano dalla parete di fondo il gruppo di famiglia riunito nel salotto apparentemente alto borghese, ma in

realtà aristocratico, in quanto costruito sul set come il «salotto» della «contessa Maffei»[129], secondo le precise indicazioni fornite da Frusta nella sceneggiatura. Quasi a sottolineare la metafora più profonda di tutto il film e cioè che senza il ruolo determinante della monarchia sabauda, vincitrice sui campi di Palestro, non sarebbe stato possibile dare dignità e legittimità al concetto stesso di Patria e di Nazione; a ribadire iconologicamente la conquistata superiorità della posizioni moderate nel dibattito politico ottocentesco, di cui un riflesso era incarnato dalla stessa contessa Clara Maffei, prima vicina alle posizioni repubblicane di Mazzini, poi incline alla soluzione monarchica.

12. *I Mille*

Si tratta di uno di quei rari e felici esempi di film del periodo del muto che, salvatosi dall'oblio, è stato restaurato nel 2007, a partire da una copia unica in possesso della Cineteca nazionale di Milano depositata nel 1947 da Luigi Comencini. Esiste anche una fonte cartacea, non riconducibile però direttamente alla Società Ambrosio, a cui hanno attinto per anni gli studiosi di cinema per tentare di ricostruirne la trama e la vicenda storica in assenza del supporto visivo: il programma di sala di un cinema bolognese, il *Bios*[130], che pubblicizza il film riportandone anche delle foto di scena.

[129] Ed in effetti da un confronto tra la foto del famoso salotto della contessa in via Bighi e la prima inquadratura del film dove appaiono i due anziani sposi seduti in poltrona, se ne ricava un effetto di piena somiglianza.

[130] Collezioni Fototeca del Museo nazionale del Cinema di Torino, Programma di sala del Cinema *Bios* di Bologna, P41213. Proprietà esclusiva del Museo. Le foto di seguto riportate fanno parte dello stesso foglio pubblicitario.

Nel confronto tra la trama che abbiamo desunto dal film e quella riportata dalla brochure della *Bios* non emergono discrepanze tranne una, relativa ai nomi attribuiti ai personaggi principali. Quelli che le didascalie interne del film indicano come Lola, Giovanni, don Angelo Morro, il capitano Altemp, nella *brochure* sono denominati rispettivamente Rosalia, Corrado, don Ruggero, capitano Altieri. Inoltre la giovane donna protagonista, Lola, presentata nella sinossi come una pastorella, nel film invece riveste i panni di una contadina[131].

Il lungometraggio, della misura di m. 921, venne girato nel 1912, nel trentennale della morte di Garibaldi. Per molti decenni venne attribuito erroneamente al regista Mario Caserini, piuttosto che al vero realizzatore, Alberto degli Abbati, mentre era già noto da tempo il ruolo di Vittorio Emanuele Bravetta come sceneggiatore. La pellicola rivela una notevole maturità artistica, frutto anche di un ritmo abbastanza sostenuto delle varie scene, delle riprese in esterni, di una attenzione moderna al montaggio, della cura letteraria con cui furono eseguite le didascalie. Notevoli le rappresentazioni di massa, soprattutto quelle legate alla battaglia di Palermo e alla scena finale della folla

[131]Ci permettiamo di rimandare per l'individuazione di questo errore che ha condizionato pure tutte le sinossi elaborate da studiosi del cinema risorgimentale dal 2007 in poi a T. Giardina, *I Mille*, https:/pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/pir_portale/pir_150annisito/pir_schede/pir_Millepellicole/pir_IMille.

osannante Garibaldi, in cui protagonista e destinatario vero dell'opera appare, per la prima volta in un film di questo genere, il popolo[132].

Il tema risorgimentale, legato alla spedizione dei Mille in Sicilia, è svolto con una forte consapevolezza identitaria, attingendo proprio al forte contributo semantico di quelle «figure profonde» o allegorie dominanti presenti anche nelle altre pellicole prese in considerazione. L'identificazione della Famiglia con la Nazione, l'Onore, la Virtù femminile, il tema della legittimità della discendenza di sangue, sono infatti al centro della narrazione, così come l'identificazione della protagonista Lola con la Madre-Italia. Ma non solo. Si dispiegano qui pienamente i meccanismi che finiscono per sciogliere definitivamente la dimensione laica della religione della Patria in quella fideistica cristiana, con un nuovo binomio inscindibile, Dio e Patria, posto al centro di un sistema dogmatico da cui discendono una serie di comandamenti a cui sembrano attenersi i patrioti nelle vesti dei nuovi credenti. Ad officiare i riti e la liturgia di questa Fede che coniuga l'Ideale di Giustizia con la benedizione delle armi con cui abbattere l'oppressore borbonico in attesa che giunga l'Eroe Redentore (Garibaldi), è chiamato un religioso francescano, fra' Lorenzo, vero mediatore fra il cielo e la terra e garante della sacralità dell'azione rivoluzionaria.

Il film rappresenta il primo esempio di una narrazione complessa degli eventi legati alla spedizione dei Mille in Sicilia, visti e vissuti dal punto di vista dei siciliani,

[132] Nello stesso anno anche la *Cines*, stando alle ricerche di Aldo Bernardini e Vittorio Martelli, aveva portato sugli schermi un film dedicato alla spedizione dei Mille e intitolato *Garibaldi a Marsala*. Ma si trattava ancora di un film di breve durata, di soli 228 m., di cui oggi non è rimasta altra traccia se non un bravissima sinossi ricavata da una rivista cinematografica inglese, «The Bioscope». La trama narra di un giovane (forse napoletano?) di nome Tommaso che accusato di complottare contro il governo borbonico viene arrestato mentre si trova nella casa della sua fidanzata, Nennella. Ma il carceriere della prigione dove Tommaso è condotto è lo zio di Nennella, che viene convinto dalla nipote a far fuggire il giovane patriota. Questa, una volta liberato Tommaso, parte con lui per raggiungere i garibaldini. Grazie all'aiuto di un ufficiale travestito da marinaio, i due riescono a localizzare l'accampamento dei Mille, dove incontrano Garibaldi in persona. Tommaso, divenuto fervente sostenitore della causa patriottica, si arruola nella «gloriosa legione» e parte al seguito della spedizione, mentre Nennella con suo grande dispiacere, non potrà seguirlo. Come commentò un critico napoletano alla sua uscita, sulla rivista «Cinema», il film sarebbe potuto piacere se avesse avuto una conclusione e se l'attore che interpretava Garibaldi non si fosse truccato in modo ignobile. In A. Bernardini, V. Martelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1912. Prima parte*, Nuova ERI Edizioni RAI, Centro Sperimentale di cinematografia, 1995, pag. 226-227.

protagonisti attivi della loro liberazione, in cui l'intento nazionalistico agisce ai fini della costruzione di una precisa concezione identitaria.

La didascalia iniziale pone subito le coordinate spaziali e temporali della vicenda rappresentata e stabilisce fin dall'inizio l'equivalenza tra l'amore per la patria oppressa con l'amore contrastato di un uomo e di una donna l'uno per l'altra. Recita infatti: «Erano i tempi in cui la fiamma d'amor patrio alitava sommessa in tutti i cuori, e la voce che il Biondo Eroe aveva già spiegato al vento di Sicilia la bandiera della libertà, rianimava le speranza, suscitava l'entusiasmo febbrile, ma il cuore di Giovanni era in quel momento preso da un'altra passione», quella per Lola, una povera contadina da cui ha avuto un figlio, Vincenzino. I due si amano veramente ma Giovanni non può sposare e regolarizzare la sua situazione sentimentale per la manifesta opposizione del padre, il ricco possidente don Angelo Morro, patriota liberale anche lui come il figlio e come Lola stessa, ma ostinatamente convinto che questi si sia fatto abbindolare per interesse economico dalla donna nella sua tresca. Così fa cacciare la donna e il bambino via dalle sue terre, esponendoli alla prepotenza del capitano borbonico Altemp, da tempo invaghito senza speranza della bella Lola, interpretata da una delle più famose e brave attrici del tempo, Mary Cléo Tarlarini (foto n.1)

A salvare questa dalla strada e dalla disperazione è fra Lorenzo, il frate francescano coinvolto attivamente nella cospirazione antiborbonica dei liberali del paesino, trovando loro ospitalità e rifugio presso mastro Gesualdo, coraggioso patriota che nasconde in casa propria le armi necessarie alla rivolta.

Fra' Lorenzo lo rassicura sulla fedeltà patriottica della donna: «Lola è Siciliana – proclama- ed i Siciliani non hanno mai tradito! Potete fidarvi, ne rispondo io». Così Gesualdo lo conduce, attraverso una botola nascosta nel pavimento della casa, in uno scantinato dove sotto dei covoni di paglia sono sistemati molti fucili e soprattutto una grande bandiera tricolore. I due si commuovono profondamente alla vista dei simboli del loro Credo, mentre la didascalia commenta a maggiore intelligenza dello spettatore: «Cuori umili, resi forti dalla fede, puri dall'Ideale, sereni dal pericolo». È questo il primo dei momenti più rilevanti del film sul piano della proposizione degli ideali identitari e della progressiva sacralizzazione del processo risorgimentale: fra' Lorenzo leva verso l'alto la bandiera, alza gli occhi al cielo e rivolge a Dio la sua preghiera. «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 mai creato barriere tra fratelli e fratelli. Lascia che i cuori si stringano ai cuori. Dio grande Onnipossente benedici l'Italia Una».

Il momento culminante della mistica nazionalistica e interventista si manifesta tuttavia successivamente, quando fra' Lorenzo è chiamato a benedire i cospiratori liberali con le armi in pugno, prima che corrano in soccorso a Garibaldi, diretto a Palermo dopo aver sconfitto le truppe borboniche a Calatafimi: i patrioti si inginocchiano, il frate leva alti al cielo le mani e lo sguardo, mentre, a seguire, una didascalia esplicita le fondamenta della nuova religione della Nazione: «Dio e Patria» e non più il Dio e Popolo di ispirazione mazziniana. Fra' Lorenzo colle mani tese sulle teste dei cospiratori recita così nella sua preghiera: «Nel nome di Dio e della Patria, binomio indissolubile e perfetto, santificato dal sangue dei Martiri, venerato con Fede intangibile, io, Sacerdote di Cristo, come voi votato a morte vi benedico e vi consacro fratelli!».

La partenza dei cospiratori lascia campo libero al capitano borbonico Altemp, che fa arrestare Gesualdo e lo consegna al suo comandante. Gesualdo fornisce false informazioni circa la reale destinazione di Garibaldi, indicandola in Corleone e non in Palermo. Così Altemp viene incaricato di consegnare un dispaccio urgente al generale Bosco, perché lasci la città e si diriga verso l'interno dell'isola. Altemp però, invece di eseguire gli ordini, fa prevalere la passione insana per Lola e cerca di prenderla con la forza, dopo averle rapito il bambino e averlo nascosto in un casolare. Grazie all'intraprendenza di Vincenzino, Altemp viene fatto prigioniero, cosicché madre e figlio, trovato il dispaccio di Bosco, si recano a Palermo con il cavallo del capitano borbonico. Quando giungono alle porte della città, sono accolti presso l'accampamento garibaldino e condotti da Garibaldi, a cui Lola consegna il messaggio cruciale, tra l'ammirazione di tutti e lo stupore di Giovanni lì presente

Garibaldi elogia la donna per il suo coraggio e poi incita tutti alla battaglia. I patrioti siciliani, frammisti ai volontari garibaldini, si lanciano all'assalto del Ponte dell'Ammiraglio, scavalcano le barricate innalzate per le vie della città, mentre il generale nizzardo, l'unico a cavallo, avanza anche lui in mezzo ai suoi fidi. La battaglia è finita, i borbonici sono stati sconfitti, ma tra i patrioti vi sono dei feriti, assistiti da fra' Lorenzo e da Lola stessa. Tra questi don Angelo Morro, che giace in un lettino. A lui si avvicina con dolcezza Vincenzino e il nonno, finalmente abbandonata ogni riserva, si

lascia andare ai più teneri sentimenti di affetto verso il nipotino. Giunge anche Giovanni, che innalza il tricolore come fiero emblema della libertà conquistata. Ristabilendo le giuste gerarchie familiari, l'uomo abbraccia prima il padre, poi il figlio e infine Lola, questa volta colla benedizione paterna.

Il popolo di Palermo è esultante e si stringe in piazza in un abbraccio simbolico attorno al Liberatore. Garibaldi, dal canto suo, dall'alto di un balcone di un palazzo si affaccia a salutare con un gesto benedicente della mano. Le sue parole chiudono il film, in una sorta di memento profeticamente sinistro per le generazioni a venire: «Popolo d'Italia, ricordalo! Oggi, domani, sempre: Per l'Italia si vince o per l'Italia si muore!».

13. *La Lampada della nonna.*

Strutturato sul modello narrativo di *Nozze d'oro*, condotto cioè fin dall'inizio con un lungo flash-back, sia pure su un tono di minore enfasi, il film *La Lampada della nonna*[133], diretto da Luigi Maggi su sceneggiatura di Arrigo Frusta, presenta rispetto al

[133] Anche in questo caso è possibile ricostruire la trama grazie ad una brochure pubblicitaria della S.A. Ambrosio, di proprietà del Museo nazionale del Cinema di Torino, in attesa del restauro della pellicola. Collezioni del Muso nazionale del Cinema di Torino, P41228. Tutte le foto a seguire fanno parte della

primo una variante di rilievo: ad essere protagonista della storia, invece di un nonno-anziano soldato, è una nonna, alla quale due nipotini molto affezionati hanno deciso di fare un regalo, convinti di farla felice.

Al posto della vecchia e arrugginita lampada che la donna tiene sul suo tavolo da lavoro (foto n. 1) le hanno comprato, per fargliene dono, una bella e moderna lampada elettrica. La nonna li ringrazia ma non appare contenta. Delle lacrime le solcano il viso davanti al regalo. Ai nipotini stupiti e tristi ai quali chiede di riportare la sua vecchia lampada, spiega il perché della sua apparente irriconoscenza (foto n. 2).

stessa brochure.

Comincia così un lungo racconto che la riporta al tempo della sua giovinezza, alla guerra del 1859: «Era la primavera. Essa quell'anno ci aveva portato qualcosa di più bello che l'azzurro del cielo, di più grande che il sorriso abbagliante del sole: ci aveva portato la guerra. Vi sembrerà forse strano, bambini miei, che la vostra nonna che sempre vi dà dei consigli di pace e di amore vi parli così; ma la guerra non è un male quando è sacra alla libertà di un popolo, quando è combattuta per la giustizia in nome di Dio! Tale era in quell'anno di grazia la nostra guerra, desiderata e auspicata da tutti, giovani e vecchi, uomini e donne nelle nostre belle pianure».

La nonna, a quell'epoca giovinetta, viveva con uno zio curato di una piccola pieve in un paesino di campagna, dove i due attendevano con trepidazione gli sviluppi degli scontri militari che avevano avvertito da lontano grazie al tuonare dei cannoni (foto n.3).

(foto n. 3)

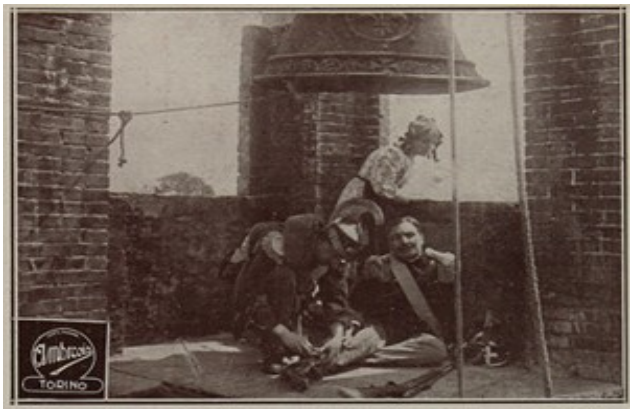
Una mattina giungono improvvisi dei «baldi cavalleggeri guidati da un giovane ufficiale ardito» di nome Carlo, che vengono da loro accolti «come dei liberatori». La gioia però dura poco: sopraggiunge una pattuglia nemica, molto più numerosa, che ingaggia una combattimento impari con i piemontesi, che sono costretti pertanto a ripiegare. Carlo però non può muoversi perché è stato leggermente ferito e così si rifugia insieme con il suo fedele attendente Zufolo presso la parrocchia, mentre gli austriaci occupano il paesino. Curato amorosamente dalla ragazza, il tenente è tuttavia preoccupato dal fatto che la presenza del nemico nel piccolo villaggio possa costituire

un pericolo per l'avanzata dell'esercito piemontese. Medita perciò un piano che prevede il coinvolgimento sia della ragazza sia dell'attendente Zufolo: questi travestito da prete si recherà presso il proprio accampamento per guidare, di notte, i soldati presso il paesino e liberarlo dai nemici, la prima, invece, dall'alto del campanile invierà dei segnali luminosi con una lampada per indicare loro la giusta direzione di marcia nell'oscurità.

E così la ragazza, accompagnata da Carlo, sale trepidante sul campanile dal quale agita la lampada, la stessa che i nipotini volevano sostituire, nella speranza che giungano presto i rinforzi (foto n. 4).

(foto n. 4)

Ma gli austriaci, scorto il segnale luminoso, fanno fuoco verso di loro, ferendo lei, colpendo nuovamente Carlo, spezzando la lampada, e sono sul punto di irrompere nel campanile, quando i soldati piemontesi, guidati dalla luce della lampada, giungono in tempo a salvarli, sconfiggendo i nemici (foto n. 5).



(foto n. 5)

«Così –conclude la nonna il suo racconto- Carlo divenne vostro nonno e per quel ricordo, miei cari bambini, questa lampada mi è cara!» I nipotini si commuovono alle sue parole e si stringono piangendo a lei.

Il film, alla sua uscita nelle sale nel giugno del 1913, provocò in molti spettatori le stesse reazioni antiaustriache suscitate dalla visione di *Nozze d'oro*, tanto che, in alcune città come Roma o Trieste, intervennero le autorità pubbliche a vietarne la proiezione[134].

Ci sono, però, tra le due pellicole solo della apparenti somiglianze legate al contesto storico della guerra del '59, in quanto alcuni elementi narrativi marcano delle differenze enunciative. Mentre, per converso, ce ne sono altri che lo accomunano, pur nella diversità dell'ambientazione storica,. all'altro film dell'Ambrosio girato in quello stesso anno, *Le campane della morte.*

In *Nozze d'oro* la prima scena si svolge nel salotto di una casa alto-borghese, se non aristocratica, sul quale possiamo misurare lo status della famiglia creata dalla coppia di sposi, ma soprattutto la mobilità ascendente della donna, Lalla, a partire dalla povera e spoglia casa rurale nella quale viveva col padre fino al nuovo livello di vita a cui è pervenuta con il matrimonio. Data l'allegoria di fondo determinata dalla identificazione della figura femminile colla Patria, quel salotto diventa l'emblema di tutto il progresso sociale ed economico compiuto dalla Nazione nei suoi primi cinquant'anni di vita unitaria. Ne *La lampada della nonna,* invece, la lampada elettrica che i nipotini fanno trovare sul tavolo da lavoro dell'anziana signora in sostituzione della vecchia a petrolio

[134] A. Bernardini, V. Martelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913 prima parte,* cit.

diviene lo strumento che consente di valutare, in termini qualitativi e temporali, il progresso compiuto dall'Italia sulla via della modernizzazione e dell'industrializzazione, in una sorta di celebrazione in chiave novecentesca del Lavoro.

Diverso è anche il peso delle due protagoniste nella storia, in quanto nel secondo dei due film il ruolo della nonna è predominante, non limitato soltanto ad un contributo offerto alla causa nazionale. È lei che racconta l'accaduto in prima persona, a testimonianza forse di una maggiore emancipazione raggiunta dalle donne in quel primo decennio del XX secolo, proprio grazie al lavoro, alle nuove forme e ai nuovi spazi di partecipazione civile. Contemporaneamente però, la figura della nonna svolge una funzione più profonda e significativa, nel momento in cui è chiamata a tessere l'«elogio della Guerra», che «non è un male», quindi è un bene, «quando è sacra alla libertà di un popolo, quando è combattuta per la giustizia in nome di Dio». La Patria, l'Italia, che in lei si incarna in quanto figura femminile divenuta oramai adulta, fatta saggia dall'età e dai suoi cinquant'anni di vita unitaria, chiama a raccolta ancora una volta i suoi giovani figli, in questo caso i nipotini, cioè la stirpe biologica da lei promanata, per educarli, in nome dei valori cristiani, allo spirito guerriero, tanto più necessario quanto ancora irrisolto è il problema delle terre irredenti, del compimento pieno dell'unità nazionale. In questo senso potrebbe spiegarsi il perché la nonna rifiuti la nuova lampada, quella elettrica: anche se l'Italia, in età giolittiana, si è avviata già sulla via della modernizzazione e dell'industrializzazione, è divenuta una potenza moderna, quei valori diffusi dalla vecchia «lampada», la luce cioè che aveva guidato i soldati piemontesi verso il campanile, mantenevano tutta la loro validità, non potevano ancora essere riposti in soffitta. Anzi, nella ritrovata alleanza tra Altare e Trono, ormai pienamente realizzata (la nonna è nipote di un curato e vive con lui in canonica; Carlo trova rifugio in parrocchia; Zufolo per andare a cercare aiuto si traveste da prete; la nonna e Carlo si rifugiano sul campanile della Chiesa per indicare la strada ai soccorritori), acquistano il loro significato più pieno e completo.

Nell'Italia del dopo patto Gentiloni e della vigilia delle prime elezioni politiche a suffragio universale maschile, Arrigo Frusta e, dietro di lui, la Società Ambrosio, utilizzando la mitologia risorgimentale, propongono la visione di una Patria che ha saputo integrare cattolici e laici, militari e sacerdoti, Chiesa e Monarchia, per trovare

slancio nuovo per il futuro del Paese, piuttosto che scontri e lotte politiche fra partiti di massa di ispirazione socialista o rivoluzionaria. Se in *Nozze d'oro,* nel 1911, lo stesso Arrigo Frusta aveva celebrato il passato, la monarchia e la nascita della Nazione, ne *La lampada della nonna*, nel 1913, guarda in una nuova direzione, verso Trento e Trieste, la Dalmazia, dove i nemici erano sempre gli stessi, quegli austriaci che ancora impedivano il compimento pieno del sogno risorgimentale. La retorica (ma era poi solo tale?) risorgimentale nazional-patriottica ancora una volta al servizio di nuove e auspicate battaglie italiane ma anche di un progetto politico: Pace e Concordia all'interno del Paese, Forza e Guerra all'esterno.

Il riferimento narrativo-iconico alla campana e campanile, visibile nella foto n. 5 del film *La lampada della nonna,* costituisce inoltre un elemento di contiguità tematica con il film coevo *Le campane della morte,* in cui le tensioni interventistiche sono più evidenti e si sposano meglio con il «garibaldinismo»[135] già celebrato col film *I Mille*.

14. *Le campane della morte (Episodio della rivoluzione siciliana)*

Si tratta dell'unico dei quattro film dell'Ambrosio qui considerati andato perduto. Ad oggi risultano ignoti pure il regista e lo sceneggiatore. L'analisi delle fonti documentarie indirette ora a nostra disposizione, una *brochure*[136] della Società produttrice di proprietà del Museo nazionale del Cinema di Torino, su cui sono riportate la sinossi della storia e ben otto foto di scena inedite, ci induce tuttavia a riconsiderarne l'importanza ai fini della costruzione di una morfologia del discorso nazionale basata su quelle figure profonde che informano di sé anche le altre pellicole coeve già analizzate. Qualche traccia dello spirito nazionalistico che aleggia sulla storia narrata per immagini si può ricavare anche da una recensione pubblicata sulla rivista torinese «Il Maggese cinematografico», in cui il critico A. Berton oltre a riassumere brevemente il soggetto, descrive una scena da lui definita «toccante», assente dalla brochure dell'Ambrosio: dopo la fusione delle campane in cannoni e prima del loro uso, un religioso, fra'

[135] Cfr. M. Isnenghi, *Garibaldi*, in M. Isnenghi (a cura di) *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Editori Laterza, Bari, 2010, pagg. 34-41.

[136] Collezioni del Museo nazionale del cinema di torino, P41511. Tutte le foto riguardanti il film appartengono alla stessa brochure.

Lorenzo, in modo formale e solenne, benedice le nuove e potenti armi che daranno la vittoria ai patrioti e la morte ai nemici[137].

La vicenda prende l'avvio dalla presenza di Rosolino Pilo in Sicilia, definito «anima eroica e gentile come quella di un paladino», capace di tenere desta la fiamma della rivoluzione in attesa che giunga Garibaldi con i suoi «rossi legionari» per riscattare l'isola dalla tirannide borbonica. A Rosolino, però, nascosto sulle montagne nelle vicinanze di Palermo con i suoi fedeli compagni, mancano le armi per continuare la lotta. Egli è in corrispondenza segreta con frate Lorenzo, guida religiosa di un piccolo villaggio, che è riuscito, nonostante la vigilanza occhiuta dell'esercito borbonico, a fargliele pervenire con uno stratagemma aiutato da un giovane pastore, Alfio. Questi è un patriota che ama, riamato, Carmela, la figlia del vecchio campanaro del paesino, Gesualdo, anche lui fervente liberale.

[137] A. Berton, *Le campane della morte*, in «Il Maggese cinematografico», Torino, n. 2, 25 gennaio 1914, pagg. 10-11. L'articolo è riportato, ma solo in parte, anche in A. Bernardini, V. Martelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte,* cit., pag. 96. Berton tesse l'elogio del film per l'esaltazione che esso compie dei valori patriottici nazionali, ricordando che le campane «cantarono un giorno le Laudi delle Cose Sante, tuonarono *il diritto del misero e povero*, così, come il mite villano, paziente bestia da soma, fu soldato della Patria, come i rustici strumenti della terra, divennero armi micidiali, come i vecchi tremolanti, i bambini, le donne tutto un popolo di schiavi diventò un popolo di guerrieri e di martiri al benedetto, al santo nome di Patria che per essi fu redento», a dimostrazione che «l'arte compie ancora una volta in questa novella manifestazione l'opera sua di maestra, d'incitatrice a nobili sentimenti». Non si esime però dal suo compito di critico, sottolineando alcune inverosimiglianze nella storia, se non addirittura delle illogicità, come ad esempio quella di riuscire a fondere in un tempo brevissimo dei cannoni dal bronzo delle campane oppure la necessità della morte di Carmela, che dopo aver compiuto la sua missione avrebbe potuto benissimo spostarsi dal bersaglio e avere salva la vita. Un errore da lui segnalato, relativo alla messa in scena del film, è legato invece al cerimoniale religioso col quale fra Lorenzo benedice le campane usando l'acqua santa piuttosto che il segno della croce e vestendo solo il camice dell'officiante senza il piviale o il rocchetto. Questa svista avrebbe potuto, secondo l'autore, provocare il taglio della scena in quanto difficilmente la Chiesa, molto rigida nella riproduzione al cinema del suo rituale, lo avrebbe fatto visionare integralmente nelle società, istituti, oratori, collegi di stampo cattolico, luoghi in cui era diffusa l'abitudine di proiettare film sotto lo stretto controllo delle gerarchie ecclesiastiche, costituendo così un nutrito circuito alternativo alle sale cinematografiche di privati esercenti presenti sul territorio nazionale.

Alfio nasconde le armi sotto il vello delle pecore e così, eludendo la sorveglianza del capitano borbonico Gonzales (foto n. 2), può consegnarle a Rosolino Pilo.

(foto n. 2)

Durante la sua assenza Gonzales cerca di usare violenza sessuale su Carmela, nei confronti della quale nutre da tempo «un'infame passione». L'intervento di fra' Lorenzo a difesa della ragazza impedisce il triste proposito, ma il capitano medita, fremente, l'occasione per rivalersi. Intanto, però, una delle pecore, smarritasi, è stata rinvenuta col fucile dalle truppe borboniche che ne danno subito notizia a Gonzales. Questi si mette subito sulle tracce di Alfio, che nel frattempo sta ritornando al villaggio portando con sé un messaggio di Rosolino destinato a fra' Lorenzo, in cui gli comunica che a

mezzanotte irromperà coi suoi uomini nel villaggio, per prendere nel sonno la locale guarnigione borbonica. Fra' Lorenzo a mezzanotte in punto dovrà suonare le campane a stormo, per lanciare il segnale dell'assalto. Alfio viene sorpreso da Gonzales che lo ferisce con un colpo di fucile. Nella fuga perde la lettera per il frate, così decide di correre personalmente al campanile (foto n.3), dove con ansia lo attendono Carmela e Gesualdo(foto n. 4), per lanciare il segnale convenuto a Pilo.

(foto n. 3)

(foto n. 4)

Le campane suonano a stormo, i ribelli attaccano con successo la guarnigione, ma Alfio giace morto alla base del campanile per le conseguenze della ferita, gettando così Carmela nel più atroce dolore (foto n. 5).

(foto n. 5. In primo piano, appoggiato allo stipite della porta,

Rosolino Pilo, interpretato dal famoso attore Orlando Ricci)

La reazione del nemico non si fa attendere: il generale Bosco, comandante in capo dell'esercito borbonico, intima a Rosolino Pilo e a tutto il paese la resa a discrezione, pena la distruzione di quell'«audace baulardo della libertà siciliana». Rosolino e i suoi rifiutano, ma mancano i cannoni per la difesa. Il vecchio Gesualdo si fa avanti e fonde le sue campane per farne cannoni (foto n. 6).

(foto n. 6. Nei panni di mastro Gesualdo, l'attore-regista Carlo Campogalliani)

Occorre individuare il nemico così da sparare a colpo sicuro: Carmela si offre volontaria. Andrà lei e quando avrà trovato il nemico agiterà «il rosso stendardo della rivoluzione» per indicare il bersaglio ai patrioti rivoluzionari pronti alla battaglia con i loro cannoni, benedetti da fra' Lorenzo (foto n. 7).

(foto n. 7)

La giovane donna penetra di nascosto nel campo nemico, sale sul tetto della casa dove è riunito lo stato maggiore borbonico e comincia ad agitare la sua «bandiera di fiamma» per dare il segnale al padre e a Rosolino di fare fuoco coi cannoni. La casa, colpita, rovina sul nemico annientandolo (foto n. 8).

(foto n. 8)

«Serena sulle rovine, tutta ravvolta nello stendardo vermiglio, Carmela sorride al sole di Sicilia che la benedice e le mette d'intorno ai neri capelli virginei l'aureola d'oro del martirio e della gloria»[138].

A spingerci a ipotizzare che l'anonimo sceneggiatore del film sia stato Bravetta sono una serie di rimandi, alcuni di carattere extratestuale, altri intratestuali, anche perché erano spesso gli stessi sceneggiatori che scrivevano anche le sinossi dei film destinate alle brochure pubblicitarie, per meglio sottolinearne gli aspetti di attrazione sul pubblico.

Gli elementi di carattere extratestuali sono ascrivibili alla rispondenza tematica, ideologica, semantica tra la storia narrata nel film e gli interessi culturali dello sceneggiatore-poeta quali si rilevano dalle sue opere letterarie coeve o precedenti; all'uso di alcuni lessemi che si ritrovano sia nelle sue poesie sia nella sinossi. Ad

[138] Collezione del Museo nazionale del Cinema di Torino, Collocazione P41511, Brochure Ambrosio novembre 1913, cit., pag. 10

esempio: le reminescenze foscoliane, manzoniane, carducciane; il culto degli eroi garibaldini caduti per la patria; le istanza nazionalistiche espresse in occasione della guerra di Libia; il tema del Sangue (*Latin sangue gentile*) e dell'*Ethnos*. Ancora, le rispondenze semantiche che è possibile stabilire tra le canzoni *Sangue* e *Canto manuale* della raccolta *I canti della forza*, e alcune delle foto di scena rimaste (quella in cui Gesualdo fonde le campane per farne cannoni e quella in cui il popolo armato di forconi e bandiere si muove al seguito di Rosolino Pilo, in cui evidenti appaiono anche i riferimenti impliciti ai due testi di Schiller, certamente noti all'Ufficio soggetti dell'Ambrosio, *La canzone della campana* e *La Fucina*).

In quelle poesie Bravetta infatti aveva celebrato le virtù antiche delle mani: «Ruvide mani degli artieri adatte / all'aratro, più forti di tenaglie, / che, nei pugni terribili contratte, / siete martelli, pronte a le battaglie / che 1' Uomo coi metalli aspri combatte; / io canto voi, forza d' Italia! Esploro / non segni falsi sulla palma vostra / ma una storia robusta di lavoro / che indurita nei calli a me si mostra / e ch'io nei versi di cantar m'onoro! […] io canto voi lottanti col metallo / che martellato mette lampi ostili ». Infine a chiusura della lirica il punto più alto della celebrazione del Lavoro manuale delle officine e dei campi, e delle Virtù antiche degli antenati romani, tornate a tralucere dagli sguardi fieri di un popolo che ha cancellato l'onta del vulgo senza nome: «Per il metallo martellato e il grano / cresciuto biondo, a voi sole la sorte / sta certo in pugno; voi siete 1' umano / segno di volontà; siete la forte / misura del vigor nostro romano. / Voi, se bisogni, correrete fiere / all'armi, pronte a rinnovar la storia, / e di lavoro ancor sudate e nere / voi tenderete verso la Vittoria / una selva di lame e di bandiere».

Un riferimento esplicito a *La canzone della Campana* si trova pure nella prima parte della sinossi del film riportata dalla brochure dell'Ambrosio: «Le campane che suonano or gioconde or tristi; che cantano le nascite e le nozze, che danno il segno del pericolo quando la tempesta o il fuoco minacciano il villaggio; le campane che sembrano esprimere nelle loro onde multisone tutta l'anima rurale d'Italia sono esaltate in questa splendida cinematografia che è un vero poema campestre ed eroico ad un tempo»[139].

[139] Collezioni del Museo nazionale del Cinema di Torino, *Brochure Ambrosio. Produzione di novembre 1913,* Coll. P41511, pagg. 4-10. Nella stessa *brochure* sono presentati anche due documentari aventi a soggetto la Sicilia: uno attinente al tema dell'artiglieria, intitolato *La 33° Batteria da montagna sull'Etna*,

Ulteriori elementi extratestuali sono rappresentati da un lato dalla coincidenza tra il titolo di un'opera più tarda di Bravetta, *Le campane del pianeta morto*, pubblicata nel 1930, e quello del film in oggetto, *Le campane della morte,* dall'altro dall'uso dell'aggettivo «gentile» per definire l'«anima eroica» di Rosolino Pilo, che torna quasi uguale nel testo del 1920, dove è presente l'espressione «la gentilezza sia il fiore delle anime», a proposito dei contenuti da dare al suo «programma cinematico di un qualche valore estetico».

Più forti e decisivi, per l'attribuzione della sceneggiatura a Bravetta, appaiono comunque gli elementi intratestuali, quali quelli che emergono mettendo a confronto la sinossi de *Le Campane della morte* con la trama del film *I Mille:* la correlazione tra le due opere è infatti talmente evidente da far ipotizzare che *Le campane della morte*, per quanto girato nel 1913, sia stato concepito dalla S.A. Ambrosio in rapporto storico strettissimo col film di Degli Abbati, realizzato invece un anno prima, nel 1912. L'arco temporale complessivo del racconto dei due film presi in considerazione, infatti, va dall'aprile al maggio del 1860, e precisamente dal persistere di focolai di ribellione in Sicilia dopo la rivolta della Gancia, sostenuti dall'azione e dall'impegno di Rosolino Pilo, alla vittoria conseguita da Garibaldi nella battaglia di Palermo.

Nei due film vi sono innanzitutto alcuni personaggi che svolgono la stessa funzione attanziale: fra Lorenzo, mastro Gesualdo, il generale Bosco. Il primo è il religioso francescano che funge da collegamento tra i patrioti siciliani, oltre che da protettore delle due donne dalle mire sessuali dei capitani borbonici. Il secondo è un uomo del popolo, un liberale impegnato nell'attività cospirativa contro i Borbone che in un modo o nell'altro procura le armi ai rivoltosi (lì i fucili, qui i cannoni). Il terzo, dalla parte dei vinti, è il Generale Bosco, a cui vengono attribuite le caratteristiche minacciose e oppressive dei dominatori. Almeno due di essi sono, inoltre, interpretati dagli stessi

in cui si esalta la perfetta capacità organizzativa dell'artiglieria da montagna italiana, che ha saputo raggiungere, con immane sforzo titanico, la sommità del vulcano, facendo poi trionfare, sul suo «bombito minaccioso», il tuono del cannone. Un secondo dedicato invece a *La città della Trinacria*, dove si mostrano le splendide bellezze millenarie dell'isola: «gli anfiteatri romani, le rovine dei templi greci, le basiliche normanne e angioine», a «diletto e a maggiore cultura dello spettatore», parole, queste ultime che chiaramente esplicitano gli intenti pedagogici del cinema delle origini, impegnato a unire e far conoscere le varie parti del Paese agli spettatori che affollavano le sale nel tempo libero.

attori: Cesare Zocchi nei panni del frate, Oreste Grandi in quelli del militare[140]. Attorno a loro ruotano altri personaggi che, per quanto diversi per la tipologia che incarnano e per il ruolo che ricoprono, sono inseriti tutti in uno stesso universo simbolico, costituito in parte da alcune di quelle «figure profonde» che abbiamo indicato in precedenza: l'Onore, la Violenza sessuale, il tentativo cioè di stupro dello straniero sulle donne siciliane, la Parentela di sangue, la Famiglia. In entrambi per lo scioglimento dell'azione è comunque decisivo il protagonismo femminile, quello di Carmela da una parte, di Lola dall'altra; così come per il superamento di ogni divisione di classe tra uomini e donne impegnati nella lotta per la libertà si rimanda all'immagine di una Sicilia intera in armi in attesa del liberatore.

Alcuni nomi attribuiti ai personaggi, oltre a contribuire alla chiara connotazione siciliana dell'ambientazione, hanno una comune matrice verghiana: Alfio, Carmela (per Mena), Gesualdo si chiamano i protagonisti de *Le campane della morte;* Lola la protagonista de *I Mille.*

Alla coppia Lola-Giovanni presente ne *I Mille*, fa da contraltare quella costituita da Carmela e Alfio ne *Le campane della morte*, in una sorta di passaggio di testimone: Carmela e Alfio sacrificheranno la loro vita per l'ideale della Nazione senza aver potuto coronare il loro sogno d'amore, così come la coppia costituita da compare Alfio e Mena nel romanzo *I malavoglia*. Lola e Giovanni, invece, da amanti che erano, potranno alla fine convolare a giuste nozze, benedette idealmente non solo da fra' Lorenzo e da don Angelo ma dallo stesso Garibaldi, la cui immagine, ora pienamente sacralizzata, chiude definitivamente il ciclo siciliano. Le nozze consentono anche di legittimare la discendenza «bastarda» rappresentata da Vincenzino, di inserirla in una genealogia di sangue al cui vertice sta il nonno, don Angelo Morra. A loro il compito di costruire la famiglia-nazione Italia, cosa che non è data invece a Carmela e ad Alfio, il cui lavacro di sangue verginale offerto in sacrificio per la Patria è propedeutico alla resurrezione di un popolo.

[140] Se è ignoto il nome del regista, non lo sono quelli degli altri attori che interpretarono il film: Aurelio Zoncada nei panni di Alfio, Carlo Campogalliani in quelli di mastro Gesualdo, Orlando Ricci nel ruolo di Rosolino Pilo e Ines Lazzarini in quello di Carmela.

Al capitano borbonico Gonzales (nome tipicamente spagnolo) che tenta inutilmente di sedurre Carmela, risponde il capitano borbonico Altemp (nome anche questo straniero, forse francese) che arriva quasi a stuprare Lola, in una metafora che richiama per entrambi il tema dell'Onore della Nazione, ma sostanziato in questo caso anche dal ricordo sempre vivo nell'isola e nell'intero paese di un altro mito risorgimentale, quello dei Vespri siciliani, riportato in auge da Michele Amari e dallo stesso Verdi.

A testimoniare ulteriormente dell'intento seriale del produttore, anche i sottotitoli delle due pellicole, presenti nelle rispettive *brochures* pubblicitarie: *Episodio della rivoluzione siciliana* per la prima, *Episodio dell'epopea garibaldina* per la seconda. Il termine «episodio» fa pensare al tentativo di voler ricostruire sullo schermo, in immagini, una storia nella storia che, attraverso un procedimento digressivo a ritroso, fosse capace di dare ragione di quella «epopea» rivoluzionaria, sentita come cruciale nella costruzione dell'unità d'Italia. Di individuarne le radici nell'isola stessa.

Attraverso il film *Le campane della morte*, infatti, la paternità dell'azione garibaldina viene ascritta all'eroe siciliano per antonomasia, all'aristocratico Rosolino Pilo che, da nobile che era, si era fatto rivoluzionario, mazziniano, democratico, schierandosi dalla parte del popolo. Ora, novello ««Mosè»[141], aveva guidato la sua gente fino alle soglie della Terra promessa, la libera Nazione italiana, morendo prima di poterne toccare il sacro suolo. Non a caso quindi il titolo alternativo del film era proprio *Rosolino Pilo* che, letto insieme con il sottotitolo *Episodio della rivoluzione siciliana*, ricalca quasi a pennello il titolo della biografia dedicata da Felice Venosta, nel 1863 all'eroe garibaldino siciliano morto durante la spedizione dei Mille, *Rosolino Pilo e la rivoluzione siciliana*.

È questo il personaggio che più di Garibaldi, ormai assurto alla gloria degli altari, pienamente sacralizzato e depotenziato dalla sua carica rivoluzionaria, poteva forse essere ancora letto e interpretato, nelle intenzioni di Bravetta (o di chi per lui) e dei produttori del film, come cerniera, collante della varie anime del Risorgimento italiano, spendibile anche nei confronti di quanti, in quel primo quindicennio del XX secolo, lamentavano il fallimento di quegli ideali di libertà per i quali in molti avevano

[141] F. Venosta, *Rosolino Pilo e la rivoluzione siciliana*, Milano, 1863, pag.

combattuto ed erano morti, e le tristi condizioni del Meridione d'Italia evidenziate in quegli anni anche da rappresentanti del governo giolittiano, oltre che da Pirandello nel suo romanzo *I vecchi e i giovani*, pubblicato proprio nel 1913. Letto insieme con *La lampada della nonna*, *Le campane della morte* poteva forse, ma non abbiamo alcuna certezza per affermarlo, costituire una sorta di risposta unitaria, sia pure di parte nazionalista, dell'Ambrosio e dei suoi collaboratori, alla ristampa di quell'anno del libro di Alfredo Oriani, *La lotta politica in Italia*, di cui i due film sembrerebbe condividere le premesse ma non le conclusioni, negando nel primo caso la conquista regia, e ridando valore, nel secondo caso, attraverso Pilo, alla corrente mazziniana del Risorgimento, e al ruolo del popolo siciliano nella rivoluzione stessa.

È a Pilo, incarnazione vera di azione e di pensiero, amico di Crispi, morto per gli ideali in cui credeva, che si può guardare, più che a Mazzini, per legare ora sullo schermo al mito fondante della Patria e della Nazione le classi lavoratrici fra cui si diffondevano gli ideali socialisti e marxisti. È lui che può farsi garante delle ragioni dell'Unità, saldando il Nord e il Sud della penisola nell'unica «rivoluzione» possibile e ammissibile, quella di stampo nazionalistico, a dispetto di quanti, anche siciliani stessi, quelli aderenti ai Fasci di fine Ottocento, sembravano averla messa in discussione.

A dare man forte all'eroe siciliano, nella sua lotta contro i Borbone, sono infatti dei popolani, ora divenuti il *Primo Stato* della Nazione, il più puro e generoso: il pastore Alfio, il campanaro Gesualdo, la figlia di questi, Carmela, e quanti, degli abitanti del villaggio, con roncole e forconi insorgono contro i soldati borbonici del generale Bosco. Popolani la cui importanza sociale e la cui forza morale Bravetta aveva già celebrato in precedenza nella canzone *Canto manuale,* richiamandoli all'unità e alla concordia interna e alla forza che deriva dal Sangue e dalla Stirpe. Se ne *I Mille*, con la sola eccezione di Gesualdo, i patrioti sono ancora dei notabili che, con Don Angelo Morra in testa e il figlio Giovanni al seguito, si riuniscono a complottare nel retrobottega della farmacia del paese, ora, nel passaggio dall'uno all'altro film, si registra un chiaro spostamento del punto di vista ideologico e sociale. È il popolo il vero protagonista della rivoluzione nazionale e Gesualdo ne costituisce l'emblema più evidente, ma non un popolo lasciato a se stesso, piuttosto guidato da un Mastro, da un eroe-paladino, in questo caso Pilo, capace di finalizzarne la violenza per la liberazione dallo straniero non

per l'abbattimento dell'ordine sociale. Non un popolo che irrompe, come la tigre o il leone evocati da Schiller, a devastare con furia omicida ogni sembianza umana dietro una fiamma che avvampa e brucia campi e città (come poi accadrà invece nella novella *Libertà* di Verga), ma un popolo saggio che della fiamma sa fare luce per illuminare il proprio cammino.

In Gesualdo, inoltre, campanaro ma anche artigiano, operaio capace di fondere le campane in una fucina e di farne armi, si poteva pure cogliere il larvato riferimento a Giovanni Corrao, amico e sodale di Rosolino, sbarcato con lui in Sicilia per organizzare la rivoluzione e mantenerla accesa in attesa di Garibaldi, la cui morte oscura però non consentiva un riferimento esplicito.

C'è un ulteriore elemento da sottolineare in merito all'intento nazionalizzante del film: a differenza di quanto riportato da altre sinossi del film diffuse in varie pubblicazioni[142], nella trama predisposta dalla Ambrosio per il pubblico italiano, quindi nella fonte più diretta e attendibile, la giovane donna muore avvolta in una bandiera rossa e non nel tricolore. Contemporaneamente, però, in quella predisposta dalla stessa casa produttrice torinese per il lancio pubblicitario della pellicola sul mercato statunitense non si accenna né a Rosolino Pilo né alla bandiera che la giovane stringe tra le mani né tantomeno alla rivoluzione siciliana. Sulle pagine della rivista «The Moving Picture World» del dicembre del 1913 (l'anno in cui, per intenderci, nelle fabbriche di Paterson il più grande e lungo sciopero mai verificatosi nella storia americana paralizzò

[142] A. Bernardini, V. Martelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte,* cit., pagg. 95-96. Gli autori riprendono la trama dalla rivista cinematografica «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 256, Napoli, 1 novembre 1913. Questa recita testualmente: «In attesa che Garibaldi inizi da Quarto l'epica campagna di liberazione della Sicilia dall'oppressione borbonica, in un piccolo villaggio presso Palermo, il patriota Rosolino Pilo decide di liberarsi dalla guarnigione che lo occupa. Le armi gliele procura fra Lorenzo, affidandole al pastore Alfio, che le farà passare nascoste sotto il vello delle sue pecore. Ed il momento dell'insurrezione avverrà quando Gesualdo il campanaro scioglierà le campane. Ma una pecora si perde per strada ed i borbonici scoprono il trucco. Alfio allora cerca di anticipare il nemico andando a suonare le campane prima che la guarnigione possa organizzarsi, ed infatti i valorosi siciliani annientano il nemico. Alfio cadrà vittima del piombo avversario. La notizia della rivolta giunge al quartier generale borbonico a Palermo che invia un gran numero di soldati al comando del generale Bosco. A Rosolino Pilo viene intimata la resa incondizionata o la distruzione del villaggio. Gli insorti accettano la sfida, le campane di Gesualdo vengono trasformate in cannoni. Carmela, la fidanzata di Alfio, si porta di nascosto sul tetto dell'accampamento nemico e, *sventolando il tricolore*, indica dove puntare il fuoco, immolandosi per la vittoria». E' questa la versione a cui fa riferimento Giuseppe Ghini, parlando del patriottismo di Carmela, nel suo recente studio sul rapporto tra cinema e risorgimento. Tale versione, però, sostituendo la bandiera rossa con la bandiera tricolore non consente di cogliere appieno le implicazioni nazionalizzanti del film e le istanze politico-sociali in esso presenti. Cfr. G. Ghini, *Il tempo che verrà. cinema e risorgimento*, Gambier&Keller, Venezia, 2011, pag. 37.

l'attività produttiva), si fa riferimento infatti solo ad un generico «dramma patriottico di amore e guerra», senza alcuna contestualizzazione spaziale o temporale. L'uscita sugli schermi del film, il cui titolo tradotto in inglese recitava *The Bells of Death*, veniva così annunciata: «A patriotic drama of love and war. A large congregation of loyal inhabitans rise up in arms against their oppressors. Not having any facilities with which to defend their Fatherland, a young shepherd lad volunteers to smuggle in some artillery from a neighboring village, and thus sacrifices his life. Learning that a great army was descending upon them, they are obliged to melt their great old village church bells into cannons, and through the bravery of a village maiden successfully rout the enemy»[143].

Destinatario quindi di quel tipo di fruizione che prevedeva la presenza della bandiera rossa doveva essere esclusivamente il pubblico italiano residente in patria. Sono questi che infatti devono essere guidati ed educati nell'apprendere sullo schermo la storia nazionale, mentre gli spettatori residenti all'estero possono godere al cinema semplicemente la visione di uno dei tanti drammi sentimental-patriottici prodotti spettacolarmente in Italia.

Considerato che la vicenda di Carmela, il suo sacrificio-martirio personale, anticipano e si sovrappongono, in una sorta di interpretazione figurale del testo, al destino di Rosolino Pilo, e considerato che rosso è anche il colore del sangue, oltre che il simbolo della rivoluzione, l'essere la bandiera di quel colore piuttosto che tricolore non sarà stato frutto di una svista o di una pura casualità, ma piuttosto il tentativo di legare anche sul piano cromatico e visuale, andando contro la verità storica, i valori patriottici ottocenteschi di stampo nazionalistico al presente novecentesco della società italiana, allo scopo di neutralizzare le istanze e le rivendicazioni politiche anarchiche e socialiste, facendo ricorso ancora una volta, attraverso un procedimento analogico, a un sistema allegorico-simbolico che aveva la sua base nell'*Ethnos* e nella Stirpe. Per ben quattro volte a distanza di poche righe si indica, infatti, la bandiera connotandola in vario modo: la prima volta con l'espressione «il rosso stendardo della rivoluzione»; la seconda con quella «bandiera di fiamma»; la terza con «il vessillo che col suo color di fiamma sembra chiamare il fuoco»; la quarta, infine, con le parole «lo stendardo vermiglio», aggettivo quest'ultimo con il quale solitamente nelle sue liriche Bravetta

[143] ArchivioT. Giardina, *The Bells of Death*, in «The Moving Picture World», New York, December 1913.

qualifica proprio il Sangue. Allo stesso modo quando nella sinossi si fa riferimento ai Mille, questi vengono definiti «rossi legionari» piuttosto che garibaldini, sottolineando così più la loro dimensione di soldati eredi della tradizione dell'Impero romano piuttosto che quella di volontari di ispirazione democratica e mazziniana.

Proponendo un momento così edificante del passato recente sullo schermo, con uno sguardo rivolto alle città operaie d'Italia, forse si erano volute ricomporre in chiave nazionalistica le tensioni, gli scontri sociali, i dibattiti ideologici propri di quegli anni ed indicare quello come terreno comune di incontro e di mediazione tra gli opposti interessi alle masse lavoratrici del Nord e del Sud, agli intellettuali e agli uomini politici: punto di arrivo del passato glorioso e punto di partenza per l'avvenire della Madre-Italia. Se rivoluzione era da essere, questa c'era già stata, quella «rivoluzione cinta da diadema» che aveva saputo restituire all'Italia dignità e unità, tornando così ancora una volta a Crispi e a *La presa di Roma.* Per il futuro solo guerre nazionali, del popolo unito contro lo straniero. Per questo, rompendo con la rappresentazione codificata del complesso Campana/Campanile, la campana può essere fusa: è giunta l'ora, dopo aver conquistato la Concordia interna, di volgere verso l'esterno le Virtù antiche dei padri, per riconquistare lo spazio sacro della Madre-Patria. Se il complesso allegorico rimanda anche alle nozze e al matrimonio, la morte di Alfio che sta al campanile come Carmela sta alla Campana, può giustificare la morte della giovane donna, perché da quel sangue versato dai martiri della Nazione possa nascere la resurrezione dell'Italia, che si compirà pienamente con Garibaldi e la vittoria dei Mille nell'isola.

Alcuni spettatori accorti mostrarono di cogliere queste istanze. Nel corpo dell'articolo già citato, il critico Berton annota infatti alcune considerazioni interessanti sul film: «Il fatto attuale potrà non essere forse rigidamente storico, ma di consimili ne sono piene le pagine del nostro Risorgimento. Ed è bene che siano ricordati in questi tempi, in cui una malintesa reazione tenta spegnere nell'anima della gioventù italiana qualsiasi ideale patriottico; in questi tempi in cui degli arruffapopoli, abbandonata la striglia, trasformati in tribuni a stipendio fisso, predicano ai giovani l'ideale del truogolo e della suburra internazionale»[144].

[144] A. Berton, *Le campane della morte*, in «Il maggese cinematografico», cit., pag 11.

Patria, Stirpe, Razza, Nazione, dunque, per vincere tentazioni rivoluzionarie di ben altro tipo e ben altra portata rispetto a quelle celebrate ne *Le campane della morte.* Patria, Stirpe, Razza, Nazione, ancora, come antidoto agli «spettri» che si aggiravano ormai da tempo per l'Europa e che avevano già una forte consistenza materica anche in Italia. Patria, Stirpe, Razza, Nazione, infine, a benedire, appena qualche mese dopo l'uscita del film sugli schermi, il rimbombo cupo dei cannoni veri che avrebbero spazzato via davanti a loro uomini e istituzioni. Sommergendo l'Ottocento e la società che ne era stata l'espressione sotto le polveri della distruzione e della morte reale, sulle cui ceneri, questa volta, allignerà in Italia il fascismo.

15. *Il campanile della vittoria*

Anche questo film, prodotto dalla Vera film nel 1913 e diretto da Aldo Molinari qualche mese dopo il successo ottenuto dallo stesso regista con il film *O Roma o morte*, è andato perduto. Nonostante ne rimangano pochissime fonti indirette, cioè una breve sinossi e una recensione critica pubblicata in una rivista cinematografica torinese, «La Vita cinematografica»[145], è possibile avanzare lo stesso alcune considerazioni di carattere generale sulle modalità discorsive con cui l'argomento risorgimentale è affrontato.

La vicenda, in tre atti, è narrata fondendo insieme alcuni dei meccanismi strutturali già adoperati in altri film di simile ambientazione storica: il lungo flash back iniziale con cui il protagonista, un vecchio zampognaro, in una notte di Natale, rievoca i ricordi drammatici della sua giovinezza, legati agli eventi del 1860, richiama infatti gli esempi più illustri di *Nozze d'oro* e de *La lampada della nonna*. Lo spazio dell'azione, invece, è ben diverso e presenta una certa originalità pur nel clima imitativo generale che caratterizza la cinematografia nazionale del tempo: la vicenda si svolge in Campania, piuttosto che in Sicilia, e si colloca temporalmente dopo la «liberazione di Napoli dai Borboni», ma prima della caduta di Gaeta, nel pieno del conflitto tra le forze borboniche e i garibaldini. Il giovane «era andato per arruolarsi per combattere contro l'oppressore,

[145] Entrambe le fonti sono riportate in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. Gli anni d'oro. 1913. Seconda parte,* cit.

ma le campagne intorno alla fattoria dove vivevano suo padre e sua sorella erano infestate da soldati dispersi e disertori dediti al brigantaggio. Quando tornò al borgo natio finalmente liberato, trovò il padre ucciso per difendere l'onore della sorella rapita da soldati borbonici sbandati; poi il ritorno in forze dei nemici lo costrinse ad abbandonare di nuovo con la sorella e i compagni, il paese. Inseguito dai borbonici, il gruppo si era asserragliato e assediato in una vecchia chiesa: Carola si offrì allora volontaria per cercare di nascosto di rompere l'accerchiamento e di andare a chiedere rinforzi a Caserta. Scoperta e ferita, Carola trovò rifugio in un casolare isolato, dove un'altra donna coraggiosamente si assunse il compito di proseguire la missione, mentre lei veniva infine raggiunta e uccisa dagli inseguitori. Poi i garibaldini arrivarono in forze a liberare gli assediati ormai giunti allo stremo delle forze; e la campana della chiesa, la stessa che ora annuncia il Natale, batté a stormo i rintocchi della vittoria».[146]

Ancora una volta, quindi, per delineare uno scenario risorgimentale si è fatto ricorso all'universo allegorico che aveva informato di sé il discorso nazionale nel corso dell'Ottocento: alla figura profonda della Nazione come comunità sessuata, a quella della Nazione intesa come parentela/famiglia, a quella della Nazione intesa come comunità sacrificale e al tema della campana.[147]Alcuni lessemi utilizzati nella breve sintesi su riportata possono, in questo senso, essere interpretati come vere e proprie parole-chiave: onore, padre, figlia; oppressore, nemico, liberazione/liberare; missione, volontaria, uccisione; chiesa, campana, vittoria. Ad essere indicati come nemici-oppressori i soldati borbonici, colti però nel loro disfarsi come esercito regolare e assimilati a briganti. Anche qui gli aggettivi utilizzati per caratterizzali sono significativi: dispersi, disertori, sbandati. A fronte a loro, che hanno perso ogni senso della autentica Virilità maschile, causa prima della loro sconfitta militare, stanno singoli individui che agiscono in senso contrario: il giovane che va ad arruolarsi per una causa nobile, la libertà della Patria; il padre che difende la figlia a costo della propria vita; la giovane donna (Carola) che si offre volontaria, nonostante l'affronto subito delle violenza sessuale, per la salvezza del fratello e degli altri membri della comunità. Strettamente connessa a questi atteggiamenti virtuosi, la dimensione sacrificale del

[146] A. Berardini, V. Martelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913.* Seconda parte, CSC-Nuova Eri Edizioni Rai, pag. 97

[147] A. M. Banti, *Introduzione* in A. M. Banti *Sublime madre nostra,* cit.*,* pagg. V-IX.

padre stesso ma soprattutto di Carola, la cui morte è una sorta di martirio salvifico propedeutico alla liberazione degli assediati. Il tutto inserito in una cornice spazio-temporale di carattere liturgico-sacrale, rappresentata dal Natale da una parte e dalla Chiesa dall'altra, che trova il suo baricentro ancora una volta nell'identema rappresentato dalla campana posta in cima al campanile, i cui rintocchi allora, nel 1860, annunciarono la vittoria, ora nella notte di Natale, la nascita del Redentore.

Nel recensire la pellicola sulle colonne de «La Vita Cinematografica», il critico ne coglie subito gli elementi di debolezza, legati alla farraginosa articolazione narrativa e all'approssimazione della regia. Tuttavia non è questo che gli importa, perché a suo parere, invece, la forza del film sta nell'avere tratto spunto da episodi patriottici, capaci sempre di commuovere e di interessare, in quanto «l'essenziale è che il pubblico provi alcuni di quei momenti di commozione che provarono i nostri vecchi quando per l'unità d'Italia mettevano tranquillamente a repentaglio la propria vita»[148].

Che era, *mutatis mutandis,* quanto lo stesso Giovanni Berchet, nella lettera *Agli amici d'Italia*, nel 1829, poneva a fondamento della sua poesia «civile», il cui scopo precipuo era quello di «svegliare gli italiani alla consapevolezza della propria italianità», come ci ricorda Alberto M. Banti, sottolineando come al poeta non interessasse la verità storica dei fatti, ma la «costruzione di immagini che fossero retoricamente efficaci nel loro compito di evocare valori e ideali»[149]. Proprio ciò che registi, produttori, sceneggiatori si ripromettevano di conseguire con la loro nuova arte.

[148] Il Rondone, in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 1, 7 gennaio 1914, riportato in A. Bernardini, V. Martelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913*, cit. pag. 97.

[149] A. M. Banti, La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onorealle origini dell'Italia unita, cit., pagg. 110-111.

1860

Regia di Alessandro Blasetti

Soggetto di Gino Mazzucchi

Sceneggiatura di Alessandro Blasetti e di Gino Mazzucchi

Direttore di produzione: Emilio Cecchi

Interpreti principali: Giuseppe Gulino (Carmeliddu), Aida Bellia (Gesuzza), Totò Maiorana (Carmelo Trau), Gianfranco Giachetti (padre Costanzo), Mario Ferrari (colonnello Carini), Vasco Creti (l'autonomista), Cesare Zappetti (il giobertiano), Ugo Gracci (il mazziniano)

Fotografia: Anchise Brizzi, Giulio De Luca

Tecnico del suono: Vittorio Trentino

Montaggio: Alessandro Blasetti, Giacinto Solito, Ignazio Ferronetti

Scenografia: Angelo Canevari, Vittorio Cafiero

Musiche: m. Gino Marinuzzi jr.

Costumi: Vittorio Nino Savarese

Produzione Cines

Anno di distribuzione 1934. Nuova edizione con il titolo *1860. I mille di Garibaldi* nel 1951

Durata: 80 minuti

Ritenuto, a ragione, l'opera cinematografica più importante di Alessandro Blasetti, il film *1860,* girato nel 1932 e uscito sugli schermi nazionali nell'aprile 1934, rievoca alcuni momenti cruciali della spedizione dei Mille: la partenza da Quarto e la battaglia di Calatafimi, emblema questa di tutta quanta la marcia vittoriosa di Garibaldi nel Regno delle Due Sicilie. Gli eventi sono però inseriti in un contesto storico in cui al ruolo di protagonisti assurgono i siciliani in rivolta contro i Borbone, piuttosto che Garibaldi stesso, inquadrato rare volte e da lontano. Un'interpretazione del Risorgimento che legge, pertanto, l'attivo coinvolgimento delle masse popolari nella lotta per la libertà e l'unità di Italia, più in linea con la filmografia di età liberale, quella del cinema muto (*I Mille, Le campane della morte*), che con quella coeva di stampo fascista, quale espressa da un film come *Villafranca* di Gioacchino Forzano, tratto dal dramma storico omonimo scritto dallo stesso Forzano con Benito Mussolini, in cui trovava spazio il mito della vittoria mutilata, determinata proprio dall'armistizio di Villafranca.

Antefatto della vicenda narrata sullo schermo è la rivolta della Gancia, scoppiata a Palermo il 4 aprile 1860 e subito soffocata nel sangue, di cui si dà notizia attraverso delle didascalie sovrapposte alle prime inquadrature. Le immagini iniziali, dalla forte pregnanza semantica, delineano un quadro di repressione violenta sui siciliani in rivolta

messa in atto da reggimenti svizzeri presentati come operanti in Sicilia: un salice piangente ripreso in soggettiva attraverso le grate di una finestrella, una scarica di fucile e poi, a seguire, una forca col cappio penzolante e un boia che sostiene le gambe di un uomo impiccato. E ancora un lanciere a cavallo che infilza crudelmente i corpi straziati di alcuni cadaveri, rovine fumanti, un uomo in catene trascinato via da un drappello di soldati. Nel silenzio crudo delle inquadrature improvviso irrompe lo scontro tra un gruppo di patrioti, vestiti con pelli di pecora, e i soldati a cavallo, in cui i primi hanno la meglio sui secondi, annientandoli col loro coraggio, nonostante la sproporzione di armi e mezzi a disposizione: un chiaro *flash forward* di ciò che avverrà alla fine, nello scontro campale sulle alture di Calatafimi. È la banda di rivoltosi guidata da Carmelo Trau, nascosta sulle montagne dell'entroterra, in attesa di chiare disposizioni sul da farsi per continuare la lotta contro i soldati di Francesco II.

Tali direttive vengono portate da un frate, padre Costanzo, che informa Carmelo della necessità di inviare subito a Genova, via Civitavecchia, un latore di un messaggio di Rosolino Pilo per il colonnello Carini, affinché si affretti la partenza della spedizione di volontari guidati da Garibaldi in soccorso dei patrioti in lotta, che rischiano di soccombere di fronte alla forza del nemico. Viene scelto Carmeliddu, sposato da pochi giorni con la figlia di Trau, Gesuzza. Mentre Carmeliddu è in viaggio verso la costa per imbarcarsi per Civitavecchia, l'esercito borbonico occupa il paesino dove vive padre Costanzo, uccide il fratellino di Gesuzza, Totuzzo, e scopre il luogo in cui i ribelli si nascondono, prendendoli prigionieri. Il primo atto compiuto è quello di privare la campana del paese del battaglio.

In un'alternanza di sequenze suturate tra loro da didascalie esplicative su quanto sta accadendo, Blasetti ci fa seguire sia il viaggio avventuroso di Carmeliddu fino a Genova, sia gli avvenimenti che intanto si svolgono in Sicilia. Qui Gesuzza e padre Costanzo vengono interrogati da un ufficiale in lingua tedesca perché rivelino lo scopo della missione del giovane; alcuni componenti della banda di «picciotti» vengono barbaramente fucilati. Gli altri, imprigionati nella chiesa del paese, recitano il rosario sotto la guida di padre Costanzo, implorando l'intercessione divina del santo patrono per la loro sorte.

Carmeliddu, intanto, dopo aver rischiato di andare alla deriva, viene tratto in salvo da un brigantino che lo sbarcherà fortuitamente a Civitavecchia. Seguendo le disposizioni impartitegli da padre Costanzo, si reca presso un caffè, alla ricerca del contatto che dovrà consentirgli di proseguire il suo viaggio. Qui ascolta le conversazioni di alcuni avventori che, seduti ad un tavolo del locale, discutono delle sorti future dell'Italia e dei nuovi assetti territoriali che si vanno delineando dopo le conquiste del '59. Comincia anche il confronto formativo di Carmeliddu con le varie posizioni politiche espresse dai maggiori teorici della lotta risorgimentale italiana: durante il viaggio che lo condurrà a Genova incontra, infatti, dapprima un mazziniano; poi, sul treno, un giobertiano e un autonomista, tutti fermamente saldi nelle loro posizioni. Mentre il giobertiano e l'autonomista discutono animatamente si fanno togliere il posto a sedere da una anziana coppia di tedeschi, a dimostrazione di quello che poco prima una didascalia aveva segnalato: «Anche allora chi discuteva non si rendeva conto di moltiplicare gli olocausti del popolo che tace».

Carmeliddu giunge finalmente a Genova, dove comunica al colonnello Carini il messaggio di padre Costanzo, ma è messo al corrente che la spedizione è stata annullata, perché Garibaldi ha rinunciato a guidarla. Tale decisione è presto superata e finalmente i volontari si imbarcano da Quarto, per la gioia di Carmeliddu che vedrà accanto a sé, decisi infine ad agire al seguito di Garibaldi, al di là di tutte le divisioni ideologiche che prima li avevano separati, proprio il mazziniano, il giobertiano, l'autonomista in cui si era imbattuto prima.

I Mille giungono a Marsala e, prima della battaglia di Calatafimi, Carmeliddu cerca di allontanarsi dal campo per andare a salutare la moglie che non vede da un mese, aiutato da quel volontario che in precedenza aveva espresso posizioni autonomiste. Ma è sorpreso dal colonello Carini, che lo richiama ai suoi doveri di soldato, ricordandogli che non devono essere solo i Piemontesi a combattere per la Sicilia e che gli addita l'esempio di Garibaldi che combattendo «per la casa dei fratelli italiani», ha perduto sua moglie, Anita. Ma destino vuole che il desiderio di Carmeliddu possa realizzarsi lo stesso in quanto la donna, Gesuzza, e tutti gli abitanti del suo paese sopraggiungono al campo. Questi, infatti, all'annuncio dello sbarco di Garibaldi, ritiratisi i soldati svizzeri, erano accorsi incontro ai garibaldini in massa, guidati da Carmelo Trau e da padre

Costanzo, armati solo di forconi e bastoni e portando in processione la statua del santo patrono.

La parte conclusiva del film è occupata tutta dalla battaglia di Calatafimi, durante la quale i volontari si battono con coraggio e determinazione animati dalle parole fuoricampo di Garibaldi, fino alla vittoria finale, salutata da Carmeliddu, con un grido liberatorio: «Garibaldi ha detto che amu fattu l'Italia, Garibaldi ha detto che amu fattu l'Italia. Amu fattu l'Italia, Gesuzza, amu fattu l'Italia». Stretto in un abbraccio con Gesuzza l'uomo urla, in crescendo epifanico, la consapevolezza identitaria acquisita che fa di lui non più un siciliano in lotta contro i Borbone per la propria liberazione, ma un Italiano che combattendo accanto ad altri Italiani, sul campo bagnato dal sangue dei martiri, potrà abitare «la casa dei fratelli cioè la patria», secondo la lezione che aveva prima appreso dal colonnello Carini.

L'ultima sequenza mostra, in continuità storica, degli anziani garibaldini in camicia rossa, presso il Foro Mussolini a Roma, scattare sull'attenti e prestare il saluto militare ad una schiera di giovani uomini in camicia nera che sfilano davanti a loro, quasi a voler rivendicare un passaggio ideale di consegne.

Nel 1950, il linea con i tempi mutati, il finale venne modificato e la scena, chiaro omaggio al regime, venne tagliata e così a concludere il film furono poste alcune inquadrature in cui si succedono, nell'ordine, l'immagine della campana muta che torna a suonare, battuta da una baionetta insanguinata; quella di Garibaldi che rende gli onori militari a Giacinto Carini; quella, infine, della Bandiera Tricolore che sventola in mezzo al tripudio delle armi, fucili e baionette, che hanno consentito la vittoria.

La pellicola infatti venne riedita e rimessa in circolazione nelle sale cinematografiche nel 1951, col sopra-titolo *I mille di Garibaldi*, grazie ad un contributo economico approvato dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo[150], necessario per adeguare il film ai nuovi ritrovati della tecnica cinematografica e per renderlo accettabile nel nuovo contesto democratico. I cambiamenti riguardarono il taglio anche di altre scene; l'eliminazione di quasi tutte le didascalie interne al film; l'introduzione di alcune voci

[150] Archivo centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Richiesta di Blasetti ad andreotti. Risposta positiva di Andreotti a Blasetti.

fuori campo e di un tema musicale in funzione di raccordo; la sostituzione di alcuni dialoghi; l'attuazione di un montaggio più moderno ed efficace, che non modificarono comunque la sostanza del film, che rimane ad oggi una delle migliori realizzazioni cinematografiche sulla spedizione dei Mille in Sicilia[151].

3. *Gesuzza, Gesuzza*

1860 di Alessandro Blasetti è, infatti, insieme con *Il Gattopardo* di Visconti, all'interno del canone risorgimentale universalmente condiviso, il film più noto e famoso sulla spedizione dei Mille e sull'epopea garibaldina in Sicilia. Fatto oggetto di attenzione approfondita da parte di molti studiosi (a partire dall'elogio incondizionato di George Sadoul[152] per continuare con le attente analisi di Pierre Sorlin[153] e di Angelo Nesti[154]), costituisce ancora uno dei testi più importanti su cui misurare, in termini di meccanismi di costruzione identitaria e di nascita di una Nazione, il rapporto del Cinema con la Storia, e soprattutto con la storia della ricezione e interpretazione cinematografica che del Risorgimento diede la storiografia fascista. Ma rappresenta anche il film che, proprio perché girato durante il periodo fascista, pone più interrogativi sul modo in cui si dispiegano i meccanismi di estetizzazione della politica nell'ambito di un regime totalitario.

Il capolavoro di Blasetti è stato letto infatti ora come riflesso della posizione che Gioacchino Volpi aveva espresso ne *L'Italia in cammino*[155], ora come riflesso, invece, della posizione gentiliana del Fascismo come fase conclusiva del Risorgimento, ora

---

151

152 Lo studioso francese definì infatti il film «eccellente», sia «per la generosità del soggetto che per la sicurezza e spesso la potenza della realizzazione», considerandolo all'altezza, per lo stile e per la capacità espressiva delle opere dei più grandi registi che al cinema avevano affrontato il tema della Nascita della Nazione, quali appunto «Griffith di *Birth of Nation* e –più ancora- con l'Eisenstein di *Que viva Mexico*, con *Tabù* di Murmau, *Don Chisciotte* di Pabs». G. Sadoul, *Il cinema italiano visto da un francese*, in *Sequenze*, I, Parma, 4 dicembre 1949, citato in L. Verdone, *I film di Alessandro Blasetti*, Gremese Editore, 1989, pag. 78.

153 Cfr. P. Sorlin,

154 A. Nesti,

155

come risposta contingente al discorso pronunciato da Mussolini all'inaugurazione della statua di Anita Garibaldi sul Gianicolo, in occasione del cinquantenario della morte del Condottiero[156]. Ora, infine, come la personale visione del regista, fascista egli stesso e vicino al regime, che si sarebbe materializzata pienamente nella scena finale del film, con la sovrapposizione ideale delle Camicie nere dei giovani camerati in parata con le Camicie rosse degli anziani garibaldini sugli spalti del Foro Italico. E di conseguenza, nel fuori schermo, con la sovrapposizione della figura del Duce Mussolini con quella del Duce Garibaldi, posti in forte continuità storica l'uno con l'altro.

Che un intento politico il film lo persegua è chiarito in realtà dallo stesso Blasetti in alcune sue lettere, scritte nella fase di preparazione del film, e soprattutto da Lodovico Toeplitz, l'amministratore delegato della Cines-Pittaluga che insieme con Emilio Cecchi gli aveva affidato l'incarico di girare un film su un soggetto garibaldino. Toeplitz, infatti, quando già non si occupa più della Cines e vive ormai a Londra impegnato lì nella produzione di film storici come l'*Enrico VIII* o *Caterina di Russia*, parlando del film *1860* che considera anche suo, in una lettera a Blasetti dell'ottobre del 1933, ricorda di aver sottolineato molte volte al regista che «il film storico, trattato nello spirito delle vite romanzate, poteva essere la più alta espressione di propaganda per una nazione»[157].

La recente apertura al pubblico dell'immenso archivio Blasetti, catalogato e conservato presso la Biblioteca *Renzo Renzi* della Cineteca nazionale di Bologna, consente tuttavia di avanzare altre ipotesi e di leggere il film attraverso il suo farsi progressivo, grazie all'apporto di fonti scritte nuove e inedite, costituite dall'eccezionale epistolario blasettiano[158] e dagli script del film stesso (il soggetto originale, le varie

[156] Sorlin.

[157] C.Bo. Archivio Blasetti, busta CRS 09, *1860*, 1932, sottofascic. 1Carteggio Balsetti-Teoplitz, Lettera di Toeplitz a Blasetti del 19 ottobre 1933. Si ringrazia in particolare la dott. Michela Zegna per la piena disponibilità e cortesia avuta nei nostri confronti, grazie alle quali è stato molto più agevole condurre le ricerche su Alessandro Blasetti e i suoi film.

[158] L'epistolario di Blasetti costituisce una miniera straordinaria per approfondire dal punto di vista di uno dei suoi protagonisti, nonché fondatore della prima scuola di Cinema in Italia, il Centro sperimentale di cinematografia di Roma, e pioniere dei rapporti tra il Cinema e la Televisione. Le lettere scambiate con Marta Abba a proposito del film il caso Haller, con Emilio Cecchi e Toeplitz durante la produzione di 1860, con i vari critici cinematografici italiani, quali Mario Gromo, Francesco Passinetti, Ercole Margadonna, Achille Vesce, Flavio Calzavara, Corrado Pavolini, amici personali del regista,

redazioni della sceneggiatura, i dialoghi del film). Materiale tutto importantissimo che ci ha consentito di collocare il film di Blasetti proprio sulla linea che abbiamo fin qui indicato, quella della persistenza e della risemantizzazione progressiva di «figure profonde» proprie del discorso nazionale di matrice ottocentesca, filtrate attraverso la cinematografia risorgimentale dell'età liberale e utilizzate in chiave nazionalizzatrice e identitaria.

Le «figure del profondo» che agiscono sul piano della narrazione simbolica sono quelle del Martirio e del Sacrificio, rappresentate dalla morte del piccolo Totuzzo e ricondotte, però rispetto al passato, sul piano di una simbologia tutta cristologica; quelle della Famiglia-Nazione, ora identificata con la Casa comune dei fratelli italiani, e quella della Virtù femminile e dell'Onore maschile, sublimate anche queste in un orizzonte mistico a carattere religioso, prive quasi di accezione sessuale e incarnate nei personaggi di Carminieddu e di Gesuzza. Ancora l'allegoria della Madre-Patria, rappresentata dal complesso Campana/Campanile e quella della monarchia sabauda rappresentata dalla bandiera tricolore. Accanto a questi, alcuni temi propri della filmografia risorgimentale quali quello della rivoluzione operata dal popolo siciliano e del Volontarismo garibaldino riproposto come la scelta entusiasta di uomini provenienti da tutte le regioni d'Italia, animati da alti ideali patriottici e capaci di superare, nel nome di Garibaldi, le differenze politico-ideologiche e sociali che li caratterizzano, nella consapevolezza che esiste un bene superiore alle singole idealità, identificabile nell'Unità della Patria.

In antitesi scoperta con il disfacimento e l'inettitudine degli alti gradi del comando borbonico, alla cui incapacità viene imputata la disfatta militare sulle alture di Calatafimi, Blasetti viene sottolineata la correttezza militare dei soldati napoletani che si battono sì ma senza l'ardore e la spinta ideale dei garibaldini, mentre il generale Landi assiste dalle retrovie alla battaglia, rifiutandosi di far intervenire la cavalleria in soccorso della fanteria (tema che verrà ripreso da Lucio Mandarà e dallo stesso regista quarant'anni dopo, nello sceneggiato televisivo in due puntate *Napoli 1860. La fine del Regno dei Borboni,* proprio partendo dalle immagini della battaglia di Calatafimi presenti in *1860*).

---

restituiscono un dietro le quinte vivissimo e le collocano sul piano più alto delle problematiche connesse al rapporto tra Intellettuali e Potere, nel contesto specifico del regime totalitario fascista.

La Nazione volontaria, infatti, si è opposta all'esercito napoletano regolare, ben armato e addestrato, ed ha vinto ma per salvaguardare, in pieno fascismo, l'italianità anche delle truppe di Francesco II, le responsabilità delle violenze e delle sofferenze inflitte ai Siciliani sono addossate da Blasetti ai comandanti svizzeri al servizio del re di Napoli. Non italiani contro italiani, ma nemico straniero contro italiani (alla fine del film i giovani soldati napoletani morti sulle alture di Calatafimi giacciono stretti in un unico abbraccio con i cadaveri dei volontari garibaldini, come a sottolineare che la Nazione nata quel giorno su quel campo era stata santificata dal sangue di tutti i suoi figli, napoletani e piemontesi, lombardi e siciliani, veneti e toscani, tutti fratelli nonostante le diverse divise e la contrapposizione di campo).

La figura profonda costituita dal complesso Campana/Campanile è simbolicamente posta all'inizio e alla fine del film, con quelle caratteristiche che abbiamo indicato prima nell'analizzare i significati simbolici impliciti in quella raffigurazione: tempo e spazio della comunità nazionale, nesso longitudinale e nesso orizzontale, a costituire la raffigurazione parentale della Famiglia-Nazione e della Madre Patria. Letto in questa chiave il gesto dei soldati stranieri che tolgono il battaglio alla Campana è per sua natura polisemico, non essendo finalizzato solamente a ridurre al silenzio il popolo siciliano come nella lettura che ne ha dato Pierre Sorlin[159], instaurando un opposizione semantica tra il silenzio del popolo siciliano e le chiacchere e i suoni delle città già liberate dalla dominazione straniera. Serve anche a simboleggiare il tentativo estremo di sottrarre la Sicilia alla Storia, di fermare il tempo della rivoluzione e del cambiamento, di impedire che quel principio generativo costituito dalla Famiglia-Nazione possa trovare nella Madre-Patria, l'Italia, il suo compimento pieno e la sua collocazione necessaria. La campana è muta nel senso che si vuole bloccare, anacronisticamente, quel processo storico. Non a caso Carmelo Trau, al genero Carmeliddu che non vorrebbe lasciare Gesuzza per andare a Genova perché ancora sposo novello, ribatte che loro sono ancora giovani e hanno molto tempo davanti a loro per godere delle gioie del matrimonio, mentre «è la Sicilia che non ha più tempo». Pure in questo senso potrebbero essere interpretate le parole d'ordine, altrimenti prive di senso, con cui Carmeliddu si dovrà far riconoscere a Civitavecchia dai patrioti italiani: «conosco

[159] P. Sorlin, La Storia nel film,

vostra Madre», «conosco vostro Padre», nel senso cioè «conosco le vostre radici (nesso longitudinale) e so da dove venite (nesso orizzontale)», che evocano il concetto di Madre-Patria, ancora una volta nella dimensione di co-genitorialità.

L'immagine trova un'ulteriore connotazione nelle scene successive: Gesuzza e Carmeliddu, sposi da pochi giorni, sono stati costretti a separarsi, senza aver potuto dare vita ancora ad una discendenza biologica e genealogia. Di conseguenza quelle che nella stesura definitiva della sceneggiatura dovevano costituire già in partenza le scene finali del film[160], cioè la restituzione della voce-suono alla campana, grazie ai colpi battuti su di essa da una baionetta insanguinata e lo sventolio del Tricolore in un tripudio di canne di fucile, oltre a indicare la Resurrezione intera di un popolo nell'ottica cristologica presente nel film, segna anche sull'altro piano allegorico, quello della Campana/Campanile, la restituzione della Sicilia alla Storia, alla dimensione del tempo, al completamento dell'unità nazionale. Alla rappresentazione cioè della Madre-Patria, divenuta Famiglia-Nazione attraverso la discendenza biologica e genealogica che da Carmeliddu e Gesuzza prenderà vita, sotto le insegne della monarchia sabauda, in una lettura ancora una volta crispina di quel processo storico come di una «rivoluzione cinta dal diadema». Nella scena immediatamente precedente, infatti, quella della conclusione della battaglia di Calatafimi, Carmeliddu ha potuto finalmente ricongiungersi con la moglie e, abbracciandola davanti al cadavere di un giovanissimo martire-volontario che è spirato tra le braccia di Gesuzza identificandola con la propria madre (allegoria della madre Italia) e al sangue versato dagli italiani, proclama la propria consapevolezza identitaria e il compimento di quel percorso: «Amu fattu l'Italia!» (Abbiamo fatto l'Italia).

In questo senso il discorso più politico del film non è quello che si svolge in treno tra le varie anime del Risorgimento italiano, né quello in cui si fa riferimento al tempo dell'azione da sostituire al tempo delle chiacchere, al fare di impronta mussoliniana. Il discorso più politico, proprio in senso fascista, è quello che si svolge prima della battaglia di Calatafimi tra il colonnello Carini, Carmeliddu e l'autonomista. Carini

[160] Riteniamo infatti che la scena finale editata al cinema che vede le camicie nere sfilare davanti alle comicie rosse sia stata aggiunta solo dopo sei mesi che il film era pronto, proprio per favorirne l'uscita sugli schermi. Frutto di necessità e opportunità politica piuttosto che espressione della personale visione della Storia risorgimentale del regista. Per la trattazione di questo punto si rimanda al paragrafo successivo.

reguardisce Carmeliddu, e indirettamente l'autonomista fiorentino, sottolineando i doveri più alti a cui la Storia li ha chiamati sull'esempio di Garibaldi: la costruzione della Casa comune, la patria dei fratelli, «lo Stato sopra tutto»[161], anche a costo del sacrificio degli affetti più cari. A chiusura del suo discorso Carini appella Carmeliddu come figlio, come discendenza biologica di quella casa, e affida a lui il compito che prima era dell'autonomista, che ha mancato l'appuntamento con la Storia (ne sarà poi inquadrato il cadavere sul campo di Calatafimi), è venuto meno, proprio per le sue idee individualistiche al compito superiore che gli era stato affidato, vigilare sui confini fisici del campo dei Mille, sulle fondamenta cioè di quella Casa[162]. Quando Gesuzza tenta di distogliere il marito dall'andare a combattere coi volontari, Carmeliddu che ha ora pienamente compreso il linguaggio identitario, le restituisce appieno quella lezione di Carini: a Garibaldi è morta la moglie nel tentativo fallito di costruire l'Italia repubblicana, ora lui Carmeliddu, combattendo in nome di Garibaldi e di Vittorio Emanuele (la bandiera, cioè la monarchia, da lui definita «Bedda»), vuole difendere la patria e restare con la moglie per tutta la vita.

Il regista affida anche al dialogo tra un giovane volontario e il veterano mazziniano, il compito di restituire Onore militare a tutti i combattenti di quella battaglia costituenti un'unica Razza: al ragazzo che aveva appena giudicato negativamente l'operato dei soldati borbonici, affermando: «È la Razza degli Italiani che alle prime manovre scappano», il mazziniano risponde sottolineando come la loro apparente ritirata faccia parte piuttosto di una precisa strategia militare. La Razza italiana ancora non è unificata, lo sarà solamente a battaglia conclusa, quando il sangue dei vinti si mescolerà con quello dei vincitori, ma non è razza vile o infingarda. La Stirpe valorosa è comune.

[161] C.Bo, Archivio Blasetti, Cines. *1860*. A. Blasetti.1932-1933. In un appunto manoscritto la cui paternità non è chiaramente attribuibile, potendo essere di Cecchi come di Blasetti, ma comunque redatto nella fase iniziale della stesura della sceneggiatura, sono vergate a penna alcune delle idee forti che il film dovrà manifestare: «Popolo siciliano; Rivoluzionari coscienti; Garibaldini. 1) Tendenziosità; 2) Lo Stato sopra tutti», in Archivio Blasetti. (online).

[162] Nella figura dell'autonomista e nella scelta di farlo morire sul campo di Calatafimi, si coglie anche il preciso riferimento alla storia siciliana e agli sviluppi della rivoluzione del 1848-49. Il fallimento di quella rivoluzione era stato determinato dal prevalere delle istanze autonomistiche dei siciliani, che non avevano saputo sciogliere, a differenza di quanto poi sarebbe avvenuto nel 1860, i destini dell'isola in quelli più ampi dell'intera Nazione.

Blasetti, nel far ricorso alla figure profonde del discorso nazionale di matrice ottocentesca, le ripropone, tuttavia, all'interno di una tessitura molto complessa e articolata di significanti e di stratificazioni semantiche, che costituiscono un ulteriore variazione, rispetto al periodo liberale, del motivo originario.

Ad un livello più complesso di fruizione, in una sorta di sovratesto che attraversa tutto il film, la storia narrata può essere riletta in chiave spirituale e misticheggiante, determinata dalla disseminazione di simboli cristologici e mariani, i quali, variamente combinati tra di loro, finiscono per assumere valore di vere e proprie istanze enunciative. La vicenda può essere divisa, da questo punto di vista, in tre tempi liturgici: la Passione, la Morte, la Resurrezione dei siciliani oppressi. La storia del popolo siciliano, come quella di Gesù Cristo, appare interpretata con i riti e i tempi della Settimana santa: il tempo della Passione, che inizia proprio con le prime sequenze del film, dove è un succedersi di immagini di repressione violenta sul popolo in rivolta, messa in atto dai soldati borbonici e che trova il suo culmine nella scena dell'uccisione di Totuzzo, (traduzione siciliana di Salvatore). I simboli e le scene che la preparano e anticipano sono costituiti dai cadaveri dei ribelli seppelliti dai compagni, dalla grande croce innalzata su una tomba su cui indugia lo sguardo della macchina da presa all'arrivo di padre Costanzo presso il rifugio dei ribelli e quella dell'abbraccio dolente di Gesuzza al fratellino, in cui lo sguardo della donna richiama quello della *Mater dolorosa*, o per meglio dire della Vergine addolorata, mentre saluta per l'ultima volta il ragazzo, vittima sacrificale il cui sangue puro versato insieme con quello dei martiri combattenti sul campo di battaglia, è propedeutico alla salvezza della comunità.

Nella sequenza successiva, il tempo della Morte: l'uccisione di Totuzzo, mentre cerca di scappare a cavallo, ad opera dei soldati borbonici. La musica che fa da sottofondo alla sequenza (con le note basse tipiche di un accompagnamento funebre), le donne che si affacciano alle finestre dell'assolato paesino siciliano facendo il segno della croce, la processione di donne vestite di nero dietro il cavallo che porta il corpo esamine del ragazzo, la deposizione sul letto di padre Costanzo, la composizione del cadavere attengono alla simbologia cristiana della uccisione di

Cristo sulla croce e chiudono questa sovrapposizione simbolica in cui il personaggio di Totuzzo rappresenta chiaramente l'allegoria del martirio e del sacrificio di Cristo Salvatore. All'immagine di Totuzzo morto, si legherà, da lì a breve, quella di Carminieddu che, dopo aver preso il largo dalla costa su di una piccola imbarcazione, cerca di raggiungere faticosamente il bastimento che dovrà condurlo a Civitavecchia. Carminieddu, però, pur presentandosi come allegoria del Cristo crocifisso, figurazione visiva e plastica dell'*Hecce Homo,* nella lunga sequenza in cui, perse le forze fisiche, si abbandona a torso nudo sugli scalmi della barca alla deriva, apre al tempo della Resurrezione. Il patriota siciliano, subito dopo essere stato raccolto da una nave di passaggio e portato in salvo a Civitavecchia, giace svenuto su un giaciglio, quasi privo di vita: come novello Lazzaro, a differenza di Totuzzo, risorge alzandosi dal letto e da questo momento in poi, rinato alla vita, comincerà quel lento processo di formazione politica e umana che farà di lui un Uomo nuovo. Alla fine del film, quando Carminieddu scioglie la sua dimensione regionalistica siciliana in quella della comunità nazionale italiana, verrà il tempo più alto della Resurrezione, quella di un intero popolo e non di un singolo individuo.

Altri elementi che conferiscono al testo filmico una dimensione sacrale sono i nomi stessi dei protagonisti siciliani: oltre a quello di Totuzzo, quello di Carmelo, capo dei ribelli, di Carminieddu, suo genero, e di Gesuzza, unico personaggio femminile di rilievo dell'intero film. La scelta onomastica non era stata frutto di casualità ma di precise scelte autoriali. Come dimostra il fatto che inizialmente il personaggio di Gesuzza non ha un nome (nella sceneggiatura è indicata semplicemente come la fidanzata del montanaro), successivamente le viene dato quello di Gesuzza, poi per più stesure quello di Rosa. Nell'ultima versione, infine, quella che è alla base del film, tornerà ad essere Gesuzza[163]. Non solo i nomi di Totuzzo e Gesuzza, inoltre, sono esplicitamente connessi con due delle modalità appellative di Cristo, Gesù e Salvatore, ma anche quelli di Carmelo e di Carminieddu sono ascrivibili all'ambito religioso e in particolare a quello dell'ordine monastico carmelitano, molto diffuso in Sicilia e nel Sud dell'Italia fin dal Basso Medioevo, che ha al centro della propria spiritualità la venerazione della Beata Vergine del Monte

[163] C. Bo. Archivio Blasetti, busta CP3, cc. 114-224.

Carmelo (la tradizione devozionale della Madonna del Carmelo era molto diffusa anche tra gli uomini d'onore ottocenteschi, che spesso portavano come segno distintivo l'abitino della Madonna).

Tutti questi personaggi, i «picciotti» siciliani, infatti indossano sempre, dall'inizio alla fine del film, sui loro abiti di lana di pecora, l'abitino della Madonna del Carmelo e come copertura portano un mantello marrone con cappuccio, molto simile allo scapolare dei frati carmelitani. Prima della partenza di Carminieddu per Genova, il suocero Carmelo Trau ne toglie uno dalle mani di un pastore, dandolo di forza al giovane: «Lo scapolare e vattini» (tieni lo scapolare e vai via)[164].

Tenendo conto del riferimento al segno distintivo dell'ordine carmelitano e dei nomi dei personaggi, dunque la risalita faticosa e difficile dei volontari garibaldini del colle di Pianto Romano su cui è attestato l'esercito borbonico, la conquista infine della vetta, possono essere anche interpretati alla luce della religiosità carmelitana, che ha nell'ascesa del monte Carmelo e nella conquista della vetta nella sequela di Cristo, il cardine della sua spiritualità. In cima, nel momento culminante dello scontro militare, quando sembra che i garibaldini stiano per soccombere, è la voce fuori campo di Garibaldi a spingere i suoi uomini ad andare avanti, è la sua immagine sfocata in prima fila a dare il coraggio necessario a Giacinto Carini e al suo battaglione di sferrare l'attacco finale, quello che metterà in fuga i napoletani. L'assenza-presenza di Garibaldi contribuisce ad accrescere la sacralità dell'eroe dei due mondi, che sempre più finisce con l'identificarsi nell'immagine cinematografica come il Cristo/Liberatore/Redentore della Sicilia e del suo popolo.

Nonostante la parte didascalica del film, quella del viaggio in treno di Carmeliddu verso Genova, nella quale Blasetti per esigenze di sintesi visiva presenta tutto insieme l'ampio ventaglio delle posizioni ideologiche del periodo

[164] A questo proposito lo stesso regista, in una testimonianza riportata da Gian Luigi Rondi, racconta delle perplessità espresse da Emilio Cecchi su questi abiti da far indossare agli attori: «Ero andato a pescarli nelle capanne che stavano sui monti della Sicilia, li avevo portati giù. E questi panni e questi abiti non erano altro che pelli di pecora, dei cappelli di pelle di pecora, e dei gambali di pelle di pecora. E quindi addosso ai personaggi, con lo scapolare di stoffa marrone a cappuccio, creavano un tipo di cui io ero innamorato, che mi piaceva moltissimo perché era autentico, era pieno di realtà e di verità, ma al buon gusto, alla misura del toscano Cecchi sembrava troppo rozzo. Quindi lui si tenne questa paura fino alla fine». A. Blasetti, in G. L. Rondi, *Introduzione*, in L. Verdone. *I film di Blasetti*, cit., pag 48.

risorgimentale incarnandolo nei vari personaggi che il patriota siciliani incontra via via (il mazziniano, l'autonomista, il giobertiano) si può ipotizzare che il film di Blasetti contribuì al consolidamento di un'estetica della politica finalizzata alla nazionalizzazione delle masse, ma non secondo le istanze retoriche del regime totalitario fascista. Lo fece a partire da una lettura dell'argomento risorgimentale che risentiva ancora, proprio per l'uso di quelle figure del profondo, di un'interpretazione crispina del processo risorgimentale, finalizzata alla celebrazione della «rivoluzione cinta dal diadema», riprendendo cioè una lettura che la filmografia di età liberale aveva ampiamente diffuso. Questo si può spiegare col fatto che molti sono i punti di contatto tra *1860* e i film dedicati alla spedizione dei Mille in Sicilia che abbiamo già analizzato, soprattutto *I Mille* di Degli Abbiati e *Le campane della morte.* Perché se è vero che di molto è debitore Blasetti a Cecchi per il suggerimento di leggere le *Noterelle* di Abba e per il rilievo dato al personaggio del colonello Giacinto Carini, e che la collaborazione fra i due fu proficua e di spessore, è altrettanto vero che nel film emerge, accanto alla memoria letteraria di Emilio Cecchi, la memoria visuale e cinematografica dello stesso Blasetti, nella quale dovette persistere il ricordo dei film precedenti per rileggere, in un modo che a lui doveva sembrare nuovo e più autentico, quella epopea nel cinquantenario della morte di Garibaldi.

A ben guardare, infatti, anche alcune scene di *1860* trovano un precedente cinematografico proprio in quei film del cinema muto delle origini, che non è escluso che possano essere stati visti dallo stesso Blasetti. Ad esempio, la scena in cui gli avventori del caffè a Civitavecchia dispiegano sul tavolo al quale sono seduti una cartina geografica per spiegare la situazione politica italiana dopo la guerra del '59 e i plebisciti nell'Italia centrale, ha un precedente proprio ne *I Mille* (visibile nella copia restaurata dalla Cineteca di Milano) in cui i patrioti siciliani seduti al tavolo del retrobottega della farmacia fanno il punto davanti ad una cartina geografica della Sicilia sull'avanzata di Garibaldi in Sicilia. Ancora, la scena in cui un soldato mercenario svizzero a cavallo trascina in catene un ribelle vestito da pelli di pecore, trova un preciso riscontro nella scena in cui un soldato a cavallo del colonnello Bosco trascina dietro di sé incatenato il patriota Gesualdo che nascondeva in casa sua le armi necessarie alla rivolta. E, infine, il modo di rappresentare Garibaldi sullo

schermo, defilandone la presenza e offrendo una sacralizzazione ieratica del personaggio.

È soprattutto a *Le campane della morte* che Blasetti sembra guardare, quasi senza soluzione di continuità, sul piano narrativo, sul piano tematico e sul piano delle «figure profonde», almeno per quel che se può desumere dal confronto tra fonti diverse, quelle cartacee del primo e quelle filmiche del secondo. Entrambi i film hanno come punto di partenza il ruolo di Rosolino Pilo nella rivolta e il ruolo praticamente identico svolto dai due religiosi, padre Costanzo da una parte, fra Lorenzo dall'altra, che con la loro presenza ammantano le due vicende dei segni profondi della sacertà. Entrambi fungono da mediatori tra Pilo e il popolo in rivolta contro i Borbone. In entrambi è centrale la presenza, fra i ribelli, di un nucleo familiare: in *1860* composto da Carmelo Trau, padre di Gesuzza, sposa a sua volta di Carmeliddu; ne *Le campane della morte* da mastro Gesualdo, padre di Carmela, la fidanzata di Alfio. C'è un collegamento inoltre tra il nome di Gesuzza con quello di Gesualdo e quello di Carminieddu con quello di Carmela. Ancora, il ruolo sacrificale attribuito in *1860* al giovane fratellino di Gesuzza, Totuzzo (per non compromettere la possibilità procreativa della Famiglia neocostituita), trova rispondenza nel ruolo sacrificale attribuito alla stessa Carmela.

Dal punto di vista dell'azione, poi, Carminieddu e Alfio ricoprono la stessa funzione attanziale: devono adempiere alla missione di consegnare ai patrioti un messaggio di Rosolino Pilo (l'uno agli esuli siciliani a Genova, l'altro ai liberali cospiratori del proprio villaggio). Per quanto possa trattarsi di semplici coincidenze, potrebbe benissimo essere accaduto invece che nell'immaginario filmico di Blasetti legato al tema risorgimentale fosse presente il ricordo di questi film.

Blasetti, pur in una dimensione che apre già al neorealismo, con le scene degli esterni girate in Sicilia, con la modernità dello sguardo, i tagli profondi delle inquadrature, la forza del montaggio che gli sono proprie, rinnova attraverso il linguaggio filmico la tradizione cinematografica precedente della spedizione garibaldina, ma non rompe con essa, al punto che *1860* sembra cominciare là dove era finita la vicenda rappresentata dall'Ambrosio nell'insieme dei suoi due film.

Ha ragione pertanto Mario Isnenghi quando scrive che anche un film come *1860*, opera «di grande efficacia narrativa», realizzata da «un intellettuale militante del fascismo quale Alessandro Blasetti deve ancora non poco, nel 1934, a quella estrema sintesi della rappresentanza legittimata nel clima della Sinistra crispina»[165]. Riteniamo anche noi che sia proprio così, ma il nostro discorso parte dall'interno, dalle scelte linguistiche, stilistiche, enunciative compiute dal padre indiscusso del cinema italiano novecentesco. La retorica celebrativa risorgimentale del regime, quella delle feste e delle ricorrenze, della celebrazione ufficiali del Generale Garibaldi trovò infatti maggiore rispondenza nei film-*pastiches* di Silvio Laurenti Rosa o in *Villafranca* di Forzano piuttosto che in *1860*. Se un contributo il fascista Blasetti diede al regime in tal senso lo fece più chiaramente, oltre che in film come *Vecchia guardia*, allestendo sul palcoscenico aperto dell'Isolotto di Firenze, nell'aprile del 1934, a pochi giorni dall'uscita nazionale sugli schermi italiani di *1860*, la rappresentazione di *18BL*, il primo esempio di Teatro delle Masse per le Masse realizzato in Italia sulla scia del teatro sperimentale di Reinhardt. Voluto dallo stesso Mussolini e coordinato da Alessandro Pavolini.

Sebbene la politica culturale del fascismo lasciasse una certa libertà di espressione e di azione ai vari cineasti e registi, non condizionandone direttamente i piani di lavoro e la strutturazione delle sceneggiature, almeno fino alla creazione di Cinecittà, nel 1935, tuttavia non v'è dubbio che il mondo del cinema nel suo complesso, le case di produzione, i singoli registi, i critici cinematografici sapevano benissimo ciò che non andava fatto, così da operare una sorta di autocensura preventiva sui temi affrontati sullo schermo.

Per questo probabilmente, quando nell'agosto del 1932, durante lo svolgimento della prima edizione della Mostra del Cinema, gli venne proposto da Ludovico Toeplitz, amministratore unico della Cines-Pittaluga, di dirigere un film sull'«epopea garibaldina. I mille»[166], a partire dal un soggetto scritto da Gino Mazzucchi, Blasetti manifestò delle perplessità. Rinveniva delle difficoltà nel progetto, espresse

[165] M. Isnenghi, *Conclusione*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unità*, cit., pag. 637.

[166] C. Bo, archivio Blasetti, busta CRS 01, Lettera a Garretto, 19 agosto 1932.

chiaramente nelle lettere inviate, il 19 agosto, a due suoi cari amici, Paolo Garretto e Angelo Besozzi. A Garretto precisa: «Potrà venire molto bene, ma è estremamente difficile: l'enfasi, la retorica. La storia patria, il pezzo educativo per ragazzi son tanti pericoli mortali che sovrastano. Ma credo di essermi bene armato per fregarli»[167].

Chi volesse «fregare» o il perché la Storia patria o il raccontino per ragazzi rappresentassero un «pericolo mortale» non viene mai spiegato chiaramente. Neanche contro chi volesse affilare le armi della sua battaglia artistica, come affermerà successivamente, è dato sapere. Probabilmente contro quelli stessi che all'interno della casa di produzione guardavano con sospetto e preoccupazione a come egli si sarebbe mosso, perché dall'esito commerciale della pellicola dipendevano i destini futuri della Cines-Pittaluga, ridotta al disastro economico in seguito alla morte di Stefano Pittaluga l'imprenditore torinese che aveva rilevato la società fondata nel 1906 da Alberini dopo il fallimento dell'U.C.I. e l'aveva rilanciata a livello nazionale e internazionale. Dopo la scomparsa improvvisa di Pittaluga, Toeplitz aveva assunto il ruolo di amministratore per conto del padre, mentre era stato chiamato a dirigere l'ufficio soggetti e a svolgere la funzione di Direttore della produzione Emilio Cecchi. Il professore, così veniva chiamato per antonomasia, era una delle personalità culturali più di spessore del panorama italiano del tempo (era stato animatore anche, alla fine degli anni Venti, della rivista letteraria *La Ronda* con Riccardo Bacchelli), che in breve aveva riorganizzato tutto il settore artistico della casa di produzione, imprimendogli una forte connotazione culturale, ma mostrando grande attenzione ai costi delle produzioni, che annotava in modo scrupoloso nei suoi famosi taccuini neri[168].

In merito invece agli «obiettivi politici attuali» e a quelli «artistici di concezione» che Blasetti scriveva di voler conseguire, abbiamo provato a ricostruirli seguendo le tracce del suo lavoro, a partire dall'iniziale soggetto di Mazzucchi fino al montaggio finale del film e al suo lancio pubblicitario, passando attraverso le varie stesure della sceneggiatura e integrando tutte le fasi di elaborazione, di produzione, di post-

[167] Ivi.

[168] Archivio contemporaneo Gabinetto scientifico letterario G. P. Vieusseux, Fondo Cecchi, Taccuino XI. In questo famoso taccuino sono conservati gli appunti personali di Cecchi relativi al film 1860.

produzione del film con le notizie e informazioni che abbiamo potuto ricavare dall'epistolario.

Tuttavia una premessa è necessaria prima di procedere in questa direzione: nel ricollegarsi direttamente alla rappresentazione visuale dell'epopea garibaldina in Sicilia quale era stata elaborata nella filmografia dell'età liberale, Blasetti lo fa scientemente ponendosi in quella che a lui appariva in quel momento una linea antiretorica, capace di rompere con l'iconografia risorgimentale creata dagli anni Venti in poi da registi a lui non congeniali. Questo porta a pensare che Blasetti non riteneva vi fosse una continuità diretta tra la retorica risorgimentale nazionalistica dell'età liberale portatrice dell'idea crispina dello Stato-nazione, da lui ripresa attraverso le forme e le allegorie del discorso nazionale ottocentesco, e la retorica cinematografica fascista, intesa piuttosto a celebrare e a celebrarsi come punto finale di un cammino iniziato quasi un secolo prima.

4. *«Gentilissimo Cecchi»*

La vicenda produttiva del film *1860* è molto complessa. Dal momento infatti in cui ne venne affidata la regia a Blasetti nell'agosto del 1932, alla Prima nazionale tenutasi nell'aprile del 1934 trascorreranno quasi due anni, un tempo lunghissimo se si pensi che il film era già pronto nell'estate del 1933 e che ne era stata via via procrastinata l'uscita sugli schermi nazionali a partire dall'ottobre di quello stesso anno. La storia del film, infatti, si intreccia strettamente non solo con le vicende economiche della seconda *Cines*, che in molti volevano vedere fallita, ma anche più in generale con i processi di ristrutturazione del cinema italiano avviati proprio allora dal regime fascista e che porteranno nel 1935 alla nascita di Cinecittà e ad un impegno più diretto del regime nella produzione di film nazionali per far fronte alle richiesta del mercato dopo i limiti posti all'importazione di pellicole americane. Ma anche, più banalmente, con la concorrenza esercitata dal film *Villafranca* di Forzano, girato quasi in contemporanea con 1*860*, il cui lancio sugli schermi viene autorizzato prima di quello del film di Blasetti, probabilmente per volere diretto degli alti

burocrati del regime, trattandosi di un film tratto dal dramma omonimo scritto da Forzano con lo stesso Mussolini. Possono esserci state tuttavia ulteriori remore per ritardare il lancio del film, determinate dal modo in cui Blasetti aveva interpretato la vicenda risorgimentale, senza un collegamento diretto con il presente fascista. Ipotizziamo infatti che la scena finale della sovrapposizione delle Camicie Nere con le Camicie Rosse possa essere stata girata da Blasetti solo dopo che il film era stato già completato, proprio per rompere gli indugi e spazzare via gli inspiegabili ostacoli frapposti alla commercializzazione del suo film.

Ma procediamo con ordine, a partire dall'idea inziale del film. Nel maggio del 1932, Blasetti era stato contattato da un suo collaboratore, Gino Mazzucchi, per un soggetto garibaldino che questi si accingeva a scrivere, probabilmente in occasione delle celebrazioni ufficiali organizzate per il cinquantesimo anniversario della morte di Garibaldi. Il regista, su richiesta di Mazzucchi, si impegnava a parlare con «le persone che fanno l'aria a Cecchi»[169], per caldeggiarne l'attenzione. Ed effettivamente un contatto di tal genere ci dovette essere, se il 20 luglio successivo lo stesso Mazzucchi scrive a Blasetti inviandogli materialmente il soggetto su Garibaldi, ma pregandolo di non parlarne con nessuno perché alla Cines avevano imposto il silenzio sull'operazione. Mazzucchi non aveva ancora la certezza che la

[169] C. Bo, Archivio Blasetti, busta CRS 01, Lettera di Blasetti a Mazzucchi maggio 1932. Fondo blasetti. Successivamente il regista andando indietro nel tempo ricostruisce così la vicenda: «Fu Gino Mazzucchi che portò questo raccontino forse inventato da lui o forse no, questo non so giurarlo, forse preso da una cronaca siciliana. La narrazione diceva di un paese siciliano che allo sbarco di Garibladi si era mobilitato interamente ed aveva marciato con lance, con vecchi fucili, con coltelli appresso al santo protettore portato a spalle, era andato incontro a Garibaldi. L'idea di questo paese, che nella sua totalità, con il sacerdote in testa con vecchi e giovani, col santo in testa, marciasse verso Garibaldi mi affascinò, mi piacque molto. E l'appoggiai presso Cecchi, al quale era piaciuta, credo, separatamente, prima che a me o insieme a me. E entrambi ne parlammo a Lodovico Tebbes de Grand Lys che era l'amministratore, il quale si entusiasmò della cosa. E devo dire che ha poi dichiarato che chi si poggiò su di me per fare il film fu lui più di Cecchi. Cecchi aveva paura, forse per queste mie attitudini estroflesse, e difatti mantenne la paura per tutto il tempo della lavorazione perché io ero andato a pescargli questi abiti dei siciliani […]. Però devo dire che fu Emilio Cecchi che mi mise in condizione di fare 1860. Cioè mi consentì di rimanere sulla strada della realtà, della cronaca effettiva, consigliandomi le "Noterelle " dell'Abba, che io –mi vergogno a dirlo- non conoscevo. Me le indicò lui. Le lessi, ne rimasi conquistato e impostai la sceneggiatura che feci integralemente da me. E della quale posso dire di essere fiero. Oggi, rivedendo il film, potrei apportare qualche correzione, ma non molte. Mi sembra che la sceneggiatura corrisponda proprio a quella che era la mia capacità e la mia sensibilità relativa all'argomento e al momento del tema» in A. Blasetti in G.L. Rondi*, Introduzione*, in L. Verdone, *I film di Blasetti*, cit. pag 48.

casa di produzione avrebbe acquistato il suo scritto, essendo stati presentati nello stesso periodo molti altri soggetti «sullo stesso tema e da persone molto importanti»[170].

Nel mese di agosto, a Venezia, venne la proposta di Toeplitz a Blasetti per un film su Garibaldi e sull'epopea garibaldina. Oltre che nelle lettere a Garretto e Besozzi del 19 già citate, il 25 agosto Blasetti ne diede notizia anche a Francesco Pasinetti, il giovane critico cinematografico veneziano, e a Achille Vesce, il critico cinematografico che scriveva su *Il Mattino* di Napoli, anche lui suo caro amico. Ad entrambi, ancora incerto se accettare o meno la regia, offre indicazioni di metodo su come eventualmente avrebbe impostato il film: «scarno, spoglio di retorica e di enfasi ma grondante sudore e sangue»[171].

La decisione di accettare dovette venire subito dopo, se nei due mesi successivi si gettò sul lavoro di scrittura con una foga straordinaria, tanto da trarre dall'originario soggetto di Mazzucchi, un altro soggetto e almeno due elaborazioni della sceneggiatura, che precedono quella definitiva sottoposta a Emilio Cecchi la mattina del 30 ottobre, per la sua approvazione. I tempi della produzione erano d'altra parte molto stretti, visto che già la settimana successiva, intorno al 10 novembre, dovevano cominciare le riprese in Sicilia, dove già in precedenza Blasetti aveva fatto dei sopralluoghi per l'individuazione dei set naturali per gli esterni, localizzati in Villagrazia di Carini, nei pressi di Palermo, per le scene relative alla partenza di Carmeliddu per Genova e per lo sbarco dei Garibaldini; Partinico per le scene della battaglia di Calatafimi e Valguarnera, all'interno dell'isola, per il paesino centro della rivolta dei siciliani[172].

Il 4 novembre Blasetti si congedò dai suoi più cari amici. Quello stesso giorno scrisse infatti a Viviani, che aveva recitato per lui ne *La tavola dei poveri*, con l'impegno di rivedersi a Palermo per le riprese del nuovo film; a Flavio Calzavara, ad

[170] C. Bo, Archivio Blasetti, busta CRS 01, Lettera di Mazzucchi a Blasetti, 20 luglio 1932.

[171] Ivi, Lettera a Pasinetti 29 agosto 1932; lettera ad Achille Vesce, 29 agosto 1932.

[172] Gabinetto Vissieux, Fondo Cecchi, taccuino XI; C. Bo, Archivio Blasetti, busta CRS 01, lettere a Cecchi e a Toeplitz del dicembre 1932.

Ettore Margadonna, a Mario Baffico, a Paolo Garretto, a Mario Damicelli annunciando, con un certa enfasi, l'impresa che stava per compiere. Nella missiva a Baffico mostrava di aver una sua idea precisa del film da girare: «niente retorica patria, niente raccontino storico ad uso dei ragazzi, niente Garibaldi persona fisica (si vede una volta e lontano) […]. Sarà in ogni modo un grande film nel quale vorrò conseguire congiuntamente obiettivi politici attuali, obiettivi artistici di concezione, racconto, ritmo, inquadratura, obiettivi commerciali perché ritengo che un film serio non possa oggi trascurarne nessuno». Anche a Damicelli scrisse che il film «dovrà venire una cosa attuale, viva di gran respiro di un certo significato e che dovrà essere una sorpresa per quanti si attendono il monumento, l'ode retorica e la lezione di storia»[173]. A Garretto ribadì, invece, che film doveva essere: «senza Garibaldi, senza epopea retorica, senza monumenti cartoline illustrate, ma con un certo senso di interpretazione attuale della storia in sfondo di una vicenda umana che né la soverchia né ne è soverchiata»[174]

Particolarmente importante appare la lettera a Margadonna, in cui oltre a comunicare all'amico di aver scelto gli attori principali del suo film tra persone non professioniste, lo informava di essersi documentato seriamente sull'argomento, sia attraverso fonti scritte sia attraverso fonti iconiche: «Ettore carissimo. […]. Comincio cioè la realizzazione del film su Garibaldi. Un saluto agli amici più cari prima di partire per questa che giudico la più pericolosa e la più bella mia avventura. Stai tranquillo. Niente retorica; niente raccontino storico ad uso dei ragazzi. Niente Garibaldi (lo si vede una volta sola quando assunta la Dittatura della Sicilia, subito dopo si sdraia in terra fra i volontari a mangiare pane e cacio con loro e se ne sente la voce a Calatafimi[175]). Niente approssimazione. Mi son digerito pagina su pagina a migliaia dei più seri testi, ho visto migliaia e migliaia di documenti fotografici. Ho sudato. E parto con armi aguzzate meglio delle altre volte […]. Ti unisco un fotogramma di provino della attrice principale, una montanara siciliana (1860, i

[173] Lettera a Mario Damicelli del 4 novembre 1932. Fondo Blasetti

[174] Lettera a Paolo Garretto del 4 novembre 1932. Fondo Blasetti

[175] In realtà di una scena simile non c'è traccia in 1860. Invece se ne trova un riscontro in *Viva l'Italia* di Rossellini.

mille) che mi sono andato a pescare laggiù. Ti piace? Io la trovo formidabile. Anche il "primo attore" un montanaro, me lo son pescato laggiù. Ora si tratterà di farli vivere ma non ho paura. Ho ricevuto le foto di Isa Miranda[176]Carina. Ben fatta. Tu mi garantisci della sua intelligenza e basta. Ma nel mio film non c'è che una donna ed è siciliana»[177].

Nel periodo compreso tra il mese di novembre e quello di dicembre vennero effettuate le riprese in Sicilia. Blasetti continuava a scrivere a Roma ai suoi più stretti collaboratori, ma anche a Toeplitz e a Cecchi per informarli su come procedeva il lavoro. La pellicola girata veniva spedita subito per essere lavorata negli stabilimenti Cines in via Vejo. È questo il momento creativo più importante del film, di cui abbiamo informazioni attraverso una lettera del 16 dicembre 1932 inviata da Ferronetti a Blasetti e da un piccolo carteggio tra Cecchi e Blasetti. Nella prima, quella di Ferronetti, il tecnico della Cines rassicura il regista sull'alta qualità dei negativi delle scene del film già girate: «Inquadrature stupende, fotografia meravigliosa, pastosa ricca di contrasti. Il pp. della donna alla finestra come composizione di nero e bianco e come taglio è cosa da sbalordire. A me piace enormemente. Se non è voluta, però, a me la fotografia pare troppo diaframmata, tanto che il bianco non è grigio ma bianco bianco e come taglio è cosa da sbalordire […]. Bellissime le inquadrature del vecchio sugli scogli, del borbone a cavallo che lo trascina, bellissima anche la fotografia. Bellissimo il gironzolare del cavallo, visto dalle grotte, bellissimo Giacchetti-frate. Bellissime le inquadrature (di spalle e di fronte) dell'uomo sulla barca. Etc,etc, etc. Stamane il comm. Toeplitz ha chiesto di tutta urgenza di vedere i positivi in proiezione. Mi sono ficcato nella cabina. Ho visto tutto. L'uomo (non so se sia il protagonista) si muove in modo meraviglioso. Su gli scogli e sulla barca ha delle espressioni di una sincerità che non può non aver lasciato soddisfatti tutti. L'effetto della barca, poi, è interessantissimo. La interruzione della panoramica in proiezione non si nota affatto […]. Ho saputo stamane che non le

[176] Isa Miranda, che poi diverrà una delle attrici più famose del cinema italiano anche a Hollywood, era ancora un'attrice sconosciuta che gli era stata proposta per la parte di Gesuzza proprio da Margadonna. Blasetti la rifiuta, perché entusiasta dell'idea di far recitare un'attrice non professionista siciliana, ma trattiene le foto per farle girare tra gli altri registi.

[177] Lettera a Ettore Margadonna 4 novembre 1932. Fondo Blasetti.

manderanno giù i positivi per non distrarla, dicono. Ma qui è meglio non fidarsi di nessuno. Mi faccia sapere se gradisce queste informazioni»[178].

Appena due giorni dopo, il 18 dicembre Blasetti risponde al fedele collaboratore: «Carissimo, Proprio volando perché qui il tempo per me è più del platino; non faccio che lavorare. A sera sono sfibrato. Nella tua prima lettera c'erano frasi, sincere certamente […]. Le notizie che mi hai dato della roba mi sono riuscite graditissime. Non ho che te di persona affezionata là dentro e le tue impressioni mi interessano assai. Se proseguirai all'arrivo dei prossimi positivi mi fari un gran piacere. Stai attento al negativo ed ai positivi. Ne verranno di molto belli e io penso pure che allora chi lo sa… Basta non voglio che anche tu pensi che io son malato di mania di persecuzione»[179].

Anche Emilio Cecchi subito dopo aver assistito alla proiezione dei negativi di cui Ferronetti ne aveva avuto una buonissima impressione[180]. Al Direttore di produzione della Cines, Blasetti risponde subito, il 17 dicembre, ringraziandolo per le sue osservazioni, ma al tempo stesso richiedendo di visionare il materiale girato per evitare di commettere errori e di non potervi eventualmente porre riparo. Fornisce, poi, informazioni, particolarmente interessanti, su come procedono le riprese, che a partire dal martedì successivo furono spostate a Valguarnera: «[…] Oggi una giornata stupenda di sole ci ha immobilizzati per quasi tutta la giornata data l'impossibilità di legare i quadri girati ieri e l'altro ieri a Villa Grazia di Carini; dal grigio al bianco nero contrastantissimi. Ho girato due primi piani sonori all'ombra e poi volando, nella mezz'ora del tramonto due campi lunghi dei quali uno temo sia troppo affrettato. Domani avrò per la prima volta cento venti uomini di truppa. E ne

[178] Lettera di Ferronetti a Blasetti, 16 dicembre 1932. Fondo Blasetti.

[179] Lettera di Blasetti a Ferronetti, 18 dicembre 1932. Fondo Blasetti.

[180] Lettera di Emilio Cecchi a Blasetti, 16 dicembra 1932. Fondo Blasetti. Nella stessa lettera Cecchi inoltra al regista una richiesta eccentrica fatta pervenire attraverso il Conte Negroni alla Cines, da parte di tale Carlo Albanese, esponente di un circolo garibaldino di Palermo. L'uomo si offriva di prestare per il film un quadro di Garibaldi in loro possesso, oppure di portare sul set otto garibaldini siciliani superstiti della spedizione dei Mille, oppure ancora di fornire invece di «tante racimolate comparse un piccolo nucleo autentico dei 4000 siciliani che da Gibilrossa seguirono Garibaldi sino al Volturno». Richiesta alla quale non venne dato alcun seguito.

verrà una scena che dovrà piacerle e darle maggiormente la sicurezza che il senso del comparsame i nostri borbonici non lo daranno. Il materiale umano però in questo campo è deficentissimo. Ottimo mi sembra invece quello che solo qui potevamo trovar: i caprai. Capisco sotto quale impressione strana e forte Abba deve aver scritto dei siciliani "carichi di pelli di capra". Vedrà poi nei quadri che stiamo girando in questi giorni con gente presa sul posto vestita come la trovavamo. Li ho armati anche di picche perché tanto l'Abba che gli altri lo documentano, e mi sembrano veramente bellissimi […]».

Un'ultima lettera, infine, inviata a Cecchi da Palermo, dall'Hotel de France, dove Blasetti era alloggiato, che riportiamo quasi per intero perché consente di collocare temporalmente e spazialmente alcune delle scene e delle inquadrature più importanti del film, di documentare in modo più preciso il farsi del film, di riflettere anche sulla bravura del regista e sul senso profondo di novità implicito nella sua direzione artistica, ma soprattutto, ai fini della nostra ipotesi, perché ci consente di affermare che anche durante la fase di realizzazione del film non era stata prevista la scena finale della continuità storica tra camicie nere e camicie rosse. Il regista infatti fornisce una sorta di scaletta dell'intero film e della sceneggiatura: «Gentilissimo Cecchi, Ho avuto due giornate di ottimo lavoro e mi affretto a dargliene notizia. Ho visto la prima serie dei positivi e mi sembrano buoni. Il primo piano della voga di Gulino non mi ha disilluso. La fotografia in genere mi sembra omogenea ed intonata oltre che di carattere non comune. Dei personaggi l'unico che andrà meglio è Giacchetti. Gulino mi sembra ottimo. La Bellia, ancora non provata come Gulino che nei miei precedenti viaggi a Palermo avevo sottoposto a continue esercitazioni, non ha ancora superato certo pudore che impedisce la sincerità. Majorana che come maschera non va affatto amle in molti momenti teatralizza. Ma non se ne preoccupi […]. Le scene di oggi –uscita di Gulino dalla Chiesa, adunata in piazza della compagnia borbonica, fucilazione di Totuzzo – debbono essere riuscite buone e credo le piaceranno. Se niente mi inciampa tra lunedì e martedì conto di finire Valguarnera. Una settimana dopo, salvo imprevisti, potrei essere a Roma senza ritardi. Il principio del film ora va veramente bene; e la sequenza dei fatti è sensibilmente più interessante ed essenziale:

1. Scene di desolazione in un paese devastato dalla rappreseglia borbonica; senso della oppressione regia e della ribellione isolana

2. In un accampamento di ribelli giunge il frate a portare la notizia dell'imminente venuta di Garibladi e a richiedere un uomo per Genova. I due sposi dormenti sono svegliati e separati.

3. Mentre lo sposo va col frate in paese a ricevere istruzioni precise traversa l'accampamento un nucleo di lancieri provenienti dal villaggio devastato. Vengono aggrediti. Per dissolvenza e senza vedere la lotta ne vediamo le conseguenze. Morti. Il vecchio prigioniero dei lancieri, già visto nella scena n.1, comunica ai ribelli che la compagnia che ha distrutto il suo paese marcia su di loro.

4. La compagnia che marcia verso il paese vista dalla cella del frate. Arrivo di Totuzzo che dà l'allarme allo sposo.

5. Fucilazione di Totuzzo e fuga a piedi dello sposo, che viene sorpreso e seguito da un graduato borbonico.

6. Il cadavere di Totuzzo sul cavallo traversa il paese.

7. Lo sposo giunge nell'accampamento e si separa dalla moglie e dla padre di lei. Il graduato nascosto ha scoperto il rifugio della banda.

8. Arrivo del montanaro al mare e suo imbarco eludendo la vigilanza dei fanti del mare.

9. La gente adunata sotto la casa di Totuzzo morto. Totuzzo morto composto sul letto dal frate. Arrivo di un ufficiale che arresta il frate.

10. Con legamento di montaggio per analogia sorpresa e cattura della banda dei ribelli.

11. Il montanaro perde il brigantino. Scomparso il veliero compare il remo e la barva abbandonata. Altra luce accecante. Il montanaro sciene.

12. Dogana a Civitavecchia.

13. Ufficio borbonico nel paese; gli ufficiali danno ventiquattrore di tempo ai ribelli per denunciare le altre bande e gli scopi del viaggio del montanaro: poi fucileranno.

14. Caffè a Civitavecchia, calesse, treno.

15. Fucilazione dei primi ribelli. Arrivo dell'ordine di sospensione delle fucilazioni. Comunicazione ai ribelli. Insulto al re. Omertà. Richiesta degli ufficiali a Palermo di proseguire le pene capitali.

16. Genova sede degli esuli (senza più cortile e l'Ingresso).

E poi uguale allo scenario fino alla fine del primo tempo.

Nel secondo: molto scorciata l'azione dei montanari dopo l'uscita della compagnia dal paese. La colonna borbonica. La colonna garibaldina (una volta sola). Subito proclama di Dittatura e accampamento, con scena Carini, montanaro, autonomista e, di seguito, scena delle sentinelle, arrivo dei montanari, veglia, marcia su Calatafimi, Calatafimi.

Il primo tempo così risulta ugualmente lungo; il secondo è ridotto di un terzo, e poiché già prima era corto rispetto al primo bisognerà forse rivedere il momento della divisione fra i due […][181]».

Come si può bene vedere, nella scaletta fornita da Blasetti è del tutto assente la scena girata poi al Foro Mussolini, in quanto, nelle previsioni di tutti, il film sarebbe dovuto finire con la scena della battaglia di Calatafimi.

I successivi spostamenti della troupe, invece, li possiamo desumere da alcune lettere che Blasetti inviò a Nora Pines, una giovane attrice che avrebbe dovuto svolgere una piccola particina nel film, quella di una francesina presenta alla Dogana di Civitavecchia. Per motivi non noti la donna venne poi sostituita. In una lettera a lei inviata per scusarsi, il 26 gennaio 1933, Blasetti ricostruisce gli eventi che dalla Sicilia lo hanno poi ricondotto a Roma, dove tra i primi ambienti interni messi in

[181] Lettera di Blasetti a Cecchi del 21 dicembre 1932. Fondo Blasetti

cantiere negli Stabilimenti Cines vi era stato proprio quello della Dogana, per la quale però era stata chiamata a recitare un'attrice di nome Noel.

In una lettera al critico cinematografico Mario Gromo del 18 febbraio, scrivendo all'amico sottolinea di essere soffocato dal lavoro per il film «delicato e difficile», il cui completamento si sta svolgendo in momento drammatico per la vita degli stabilimenti, motivo per cui gli animi di tutti sono distratti «dagli imminenti grandi rivolgimenti sociali di cui si fa un gran discorrere» dal primo istante in cui ha dato il primo giro di manovella. Si lamenta del continuo correre a sollecitare ed a controllare, ma è confortato dalla leale amicizia e dal sostegno dell'Amministratore delegato Toeplitz[182]. Ancora ansie e ambasce nei mesi successivi, determinate dalla condizioni economiche sempre più drammatiche della Cines e dall'allontanamento di Toeplitz dalla società, che per Blasetti costituì una grave perdita sul piano del sostegno personale e professionale, anche perché il montaggio del film non era ancora finito.

In una lettera del 11 aprile 1933, inviata all'amico Umberto Masetti[183], fornisce alcune informazioni sull'avanzamento dei lavori: occorre girare ancora tre primi piani di dettaglio, devono essere montati oltre 200 metri, motivo per cui non potrà partecipare al Festival della Fiera. Il 28 maggio diede ulteriori informazioni a Gino Mazzucchi che avrebbe voluto fargli visita presso la Cines per visionare insieme con lui il film. Blasetti è senz'altro d'accordo ma lo informa che il film, che consta di duemilatrecento metri di pellicola prodotte nel lavoro di otto mesi, non è ancora pronto, che è stato completato solo il montaggio fotografico, mentre «la colonna sonora, deficentissima, richiede d'urgenza l'ausilio della sonorizzazione perché il film non offenda, almeno, la semplice decenza artistica»[184].

[182] Lettera a Mario Gromo del 18 febbraio 1833.

[183] Lettera a Umberto Masetti del 11 aprile 1933. Fondo Blasetti In questa stessa lettera dà importanti suggerimenti all'amico su sua richiesta, consigliandogli, ad esempio, di non usare il trucco degli attori, cosa che lui ha abolito fin da quando girava *La Tavola dei poveri*; di non utilizzare la luce artificiale in esterni con il sole, perché falserebbe la verità e non si riuscirebbe neanche con la luce elettrica a vincere il riverbero del sole. Ancora sulle tinte e i colori da utilizzare sul set per ottenere particolare effetti cromatici.

[184] Informazione che si ricava da una lettera di risposta a Gino Mazzucchi che avrebbe voluto recarsi in visita alla Cines per vedere il film. Lettere a Gino Mazzucchi del 26 maggio 1933. Fondo Blasetti

Lo stesso giorno, nella minuta di una lettera inviata a Leopoldo Imperiali, rivela il suo stato d'animo profondamente cupo, legando alle sorti del film il suo destino futuro: «[…] al nostro "Garibaldi" sono legate troppe cose che mi stanno a cuore (primissima la conferma strepitosa che deve avere la fiducia datami dal Com. Toeplitz) perché io per quanto… disoccupato e senza immediate vedute di lavoro possa pensare ad altro che a questo film, tanto delicato, tanto pericoloso ed ora ultimato nella ripresa e nel montaggio ma non ancora nella titolazione e sonorizzazione. Fra quindici giorni la prima copia campione sarà pronta. E sarà, spero, degna delle aspettativa dei pochi ma buoni amici […] La mia posizione oggi alla Cines dopo il disgraziato evento della partenza di quel signore di animo e modi che evidentemente non meritavamo [Toeplitz]. E allora… Inoltre cento e più licenziamenti in un mese, rallentamento dell'attività produttiva…»[185].

Finalmente a giugno il film è finito: in una lettera inviata a Umberto Masetti il 15 di quel mese, Blasetti comunica all'amico che «"1860" è finito e spero che sia una cosa seria che ti piacerà. Mi è costato fatiche e amarezze grandi per le condizioni dell'industria e per l'avvelenamento progressivo di questo ambiente. Ma questo non conta. Il taglio del negativo fotografico è già ultimato. Resta il taglio della colonna sonora e il mixage. Il 1° luglio dovrà essere tutto finitissimo perché comincio con Besozzi un nuovo film. È intitolato "Il procuratore Haller", credo. […]»[186].

Per tutta l'estate del 1933 il regista fu effettivamente impegnato nella realizzazione de *Il Caso Haller*, in attesa del lancio di *1860*. Il 10 ottobre ricevette dall'amico Giacinto Solito, che era stato il suo aiuto direttore in *1860* e che subito dopo aveva cominciato a lavorare con Forzano per il montaggio di *Villafranca*, che ancora non era stato ultimato, una lettera manoscritta. Solito dava a Blasetti informazioni che probabilmente questi gli aveva richiesto in una sua lettera precedente non conservata.

[185] Lettera a Leopoldo Imperiali, 28 maggio 1933.

[186] Lettera a Umberto Masetti 15 giugno 1833. Il film che Balsetti si appresta a girare poi prenderà il nome di *Caso Haller*. Nel ruolo della protagonista vi fu Marta Abba. Il film era una riedizione di una pellicola omonoma tedesca, in cui si affermava «il predominio della volontà sulle forze brute istintive servendosi d'esempio con un caso patologico». Legato a questo film è lo scambio di lettere con l'attrice amica di Pirandello. Lo stesso Pirandello si recava spesso alla Cines, in via Vejo, per assistere alle riprese dei fil e era affascinato dal mondo del cinema.

Il tecnico consigliava espressamente l'amico di fare di tutto il possibile per far uscire *1860* prima di *Villafranca* e gliene spiegava il perché: «Ho detto e confermo che è meglio per te (ed anche per me che comunque ne sono stato l'unico direttore) che il film *1860* esca prima e tu ti devi adoperare in questo senso con tutte le tue forze. Sono due films storici (uno del '59 e l'altro del '60); sono gli unici due films sui quali sta appuntando l'interesse del pubblico e dei critici. Uscire prima significa acquistare già un grande vantaggio. Questo mi sembra chiaro. Ora dal paragrafo centrale della tua lettera capisco che ti hanno scritto o parlato dandoti informazioni da te non richieste e assolutamente errate. Forzano non si è mai interessato a *1860* e se qualche domanda ha fatto ciò è avvenuto perché gli si è molto parlato di questo film a proposito e a sproposito e con sciocca insistenza. Ad ogni modo a me non ha domandato mai nulla tranne il metraggio. Ciò perché *Villafranca* sarà abbastanza lungo ed egli teme di scocciare il pubblico. […] Per quanto riguarda *Villafranca* ti dirò che è un film di grande mole fatto da una persona di cui vorrei avere l'intelligenza, la genialità e la forza. […]. Escludo nel modo più assoluto che Forzano possa essersi informato su *1860* a mia insaputa. Sono sempre presente di notte e di giorno. […] E sto qui ad aspettare la notizia che certamente arriverà. Tu riuscirai in quelle che sono le tue intenzioni e anche i miei desideri. Però, ora, agisci con calma e ponderazione. Hai una esperienza, oggi, ben diversa da quella del 1929: sai uomini e di case. Bada bene a quello che fai e bada soprattutto agli uomini di cui ti circondi. Ricordati del 1929, dell'*Augustus*, di *Sole*. E non dimenticare la Cines. […] Non fare leggere a nessuno questa lettera, A nessuno assolutamente. Talvolta anche senza malanimo, anche senza volerlo si combinano guai. Giacinto».[187]

Le speranze di Blasetti di poter uscire sugli schermi nazionali nell'ottobre di quell'anno, avendo già *1860* ottenuto il visto della censura[188], magari in occasione dell'anniversario della Marcia su Roma[189], franarono presto, nonostante fossero state organizzate una serie di visioni private a favore di critici cinematografici, amici giornalisti, da cui Blasetti si attendeva un giudizio critico spassionato e, qualora il

[187] Lettera di Giacinto Solito a Blasetti, 10 ottobre 1933.

[188] Lettera Toeplitz a Blasetti, 19 ottobre 1933, cit.

[189] Lettera di Blasetti a Mario Gromo, 10 settembre 1933.

film fosse piaciuto, un loro intervento sulle colonne dei giornali. Mario Gromo, Francesco Pasinetti, Paolo Milano, Angelo Besozzi (che aveva potuto vederlo in una proiezione privata addirittura a Berlino), Corrado Pavolini, Ruggero Orlando, Nino D'Aroma, Chiaromonte, Corrado D'Errico, Labroca, Bomba[190]. Anche il marchese Leopoldo Imperiali che curava la distribuzione dei film della Cines in Germania, lo aveva visionato. Gliene scrive in una lettera il 12 ottobre, in cui pur non mostrandosi deluso per il risultato, solleva alcune velate critiche relative alla rappresentazione della processione degli abitanti del paesino siciliano dietro la statua del santo patrono. Che a suo pare doveva, così come previsto nel soggetto originario, essere la scena madre dell'intero film. Ancora, deludente gli era apparsa la scena della morte del ragazzo, così come la sequenza della battaglia, dove si sarebbe aspettato un maggior numero di comparse. Come a dire che l'effetto di spettacolarità legato all'elemento guerresco era stato al disotto delle aspettative. Blasetti cerca di giustificarsi, sottolineando nella sua lettera di risposta del 16 successivo, che effettivamente la scena della processione era risultata al di sotto delle aspettative, ma per colpa, a suo dire, degli attori che si erano dimostrati refrattari a quella «suggestione mistica». In merito, invece, alla mancata valorizzazione delle comparse nelle scene di massa, si dispiace delle critiche, perché ritiene di aver fatto del suo meglio avendo potuto disporre solo per un giorno lavorativo di 1200 uomini, di 300 per un altro, di 100 uomini per tre giorni[191].

Il film non era piaciuto molto neanche ad Ercole Margadonna, il quale ne aveva scritto una recensione che aveva ferito Blasetti, apparendogli come una stroncatura, anche se poi i rapporti tra i due si erano normalizzati. In una lettera del 30 ottobre, Blasetti si rivolge ancora con affetto al vecchio amico e cerca di spiegargli lo stato d'animo in cui è vissuto nell'ultimo anno, dal momento cioè in cui ha cominciato a girare 1860: «[…] Questo film mi ha preso anima e corpo, non avevo altro tempo che per lavorarvi e riflettervi; avevo il ridicolo, il retorico, il teatraccio patriottardico da una parte e l'indifferenza, il disinteresse, il gelo dall'altra come pericoli quotidiani d'ogni metro che impressionavo; ed il film me lo son fatto e pensato proprio tutto da

[190] Lettera a Ercole Margadonna del 30 ottobre 1933.

[191] Lettera di Blasetti a Leopoldo Imperiali, 16 ottobre 1933.

me perché intorno la gente –sotto la minaccia della imminente cessazione di attività, smontata poi da preventive stroncature del film fatte dagli stessi dirigenti (non parliamone, né parlane) cadeva a pezzi e lavorava per forza d'abitudine»[192]

Che il clima dentro e fuori la Cines fosse in quell'ultimo anno difficilissimo è testimoniato anche dall'allontanamento, dopo Toeplitz, anche dello stesso Cecchi. Blasetti rimane da solo a difendere e a lottare per il suo film, preoccupandosi anche di trovare delle sponde sulla stampa perché se ne parlasse, se pubblicassero alcuni fotogrammi e foto degli attori principali. Particolarmente significativo è lo scambio epistolare con Achille Vesce: 16 lettere dal maggio al novembre del 1933, attraverso le quali furono messe a punto delle vere e proprie strategie di *marketing* volte a presentare nel modo migliore il film sul quotidiano *Il Mattino*[193].

Il 24 luglio Blasetti inviò all'amico due fotografie, relative a due momenti diversi della battaglia di Calatafimi: l'attacco per la conquista, e l'arrivo all'ultimo terrazzo del colle, perché venissero pubblicate sull'inserto cinematografico del giornale.[194]

Le preoccupazioni che alla vista del film il popolo napoletano se ne potesse sentire offeso per le battute contenute nel film (ad esempio quella del mazziniano che prima che la battaglia entri nel vivo dichiara che già undici anni prima, nel '49, a Velletri Garibaldi aveva fatto vedere ai suoi volontari «la schiena di 30.000 di quei preti napoletani»), erano diventate più realistiche dal momento che la casa di produzione aveva deciso di uscire in prima nazionale nelle sale cinematografiche proprio a Napoli. Per Blasetti che ne aveva dato notizia affranto a Vesce il 19 ottobre, non poteva esserci scelta peggiore.

[192] Lettera di Blasetti a Ercole Margadonna, del 30 ottobre 1933. Cit.

[193] Lettera di Vesce a Blasetti, 21 giugno 1933.

[194] Lettera di Blasetti a Vesce, 24 luglio 1933. Blasetti informa inoltre l'amico che le stesse foto le ha inviate anche a Mario Gromo perché possa pubblicarle su La Stampa di Torino, ma che non le avrebbe date a nessun altro finché loro due, Vesce e Gromo, non le avessero pubblicate sui loro giornali. Oltre a dargli notizie riguardanti 1860, gli racconta di aver appena finito di girare il Caso Haller con Marta Abba e di averlo visionato con Luigi Pirandello, Bontempelli e Emilio Cecchi, con loro «pienissima soddisfazione» circa il risultato ottenuto in appena nove giorni di ripresa.

«Achille carissimo –scrive desolato- so che 1860 avrà il suo debutto a Napoli. Lo so ora. Come prima cosa scrivo a te. Napoli ha un pubblico tutto suo, scintillante d'ingegno ma mutevolissimo di giorno in giorno. La scelta di chi decide e manda a Torino non poteva essere più infelice, poi, se si pensa che il "nemico" nel film, più che il tedesco e il francese, almeno nelle apparenze è il borbone, è l'esercito napoletano. Io, cosciente della verità storica e della dignità necessaria del napoletano di oggi, ho presentato l'esercito napoletano disciplinatissimo, coraggioso, sconfitto sol perché mancante di una fede e di un capo, ho ignorato completamente le leggende facili e stupide del "facite a faccia feroce" e dell' "allineamento a pancia", i "don Ciccio" che avrebbero ridicolizzato una contrada dove oggi risiede un prefetto di Mussolini. Ma nonostante tutto il fatto del "borbone nemico" rimane; e Napoli non poteva essere scelta peggio come città del debutto.

Ora caro Achille, tu sai come vanno le cose nel campo nostro. Se una città dà il via all'insuccesso, non se ne indagano le cause particolari, se ne diffonde la voce puramente e semplicemente, e se ne imita l'esempio…

La prima cosa che ti chiedo, affidandomi a te, unico amico napoletano è questa: chiedi il film alla Pittaluga valendoti della autorità che ti conferisce il tuo ruolo di critico e delle tue buone conoscenze alla Pittaluga. Veditelo. E dammene un giudizio. Qui a Pavolini, a Labroca, a D'Errrico, a Orlando, a Nino D'Aroma, a Chiaromonte, a Moranti che son stati gli unici a vederlo è piaciutissimo; commoventemente piaciuto. Lo hanno giudicato, giorni fa, il mio miglior film e il film più serio edito sinora dalla Cines. […].

Qualora il tuo giudizio pure, sinceramente, fosse così favorevole e tu potessi, in coscienza occuparti di premunire il film da equivoci giudizi e preconcette antipatie, dimmelo. Ed allora ti dirò che cosa vorrei pregarti prima della proiezione […] »[195].

La corrispondenza tra i due amici continuò frenetica. Blasetti era felicissimo che Vesce avesse potuto vedere il film e che lo avesse trovato bellissimo, «una fatica degna sia politicamente che artisticamente». Ne diede comunicazione telefonica a

[195] Lettera di Blasetti a Vesce, 19 ottobre 1933.

Cecchi, alla moglie, ad Orlando. Riteneva che questo potesse essere il punto di partenza per la ricostruzione del cinema italiano, dato che la Cines era stata virtualmente chiusa. Dal successo del film e dall'autorevolezza che gliene sarebbe potuto venire presso il regime faceva dipendere il destino futuro del cinema italiano, giunto al punto più basso della sua produzione culturale. Chiese pertanto all'amico di far visionare il film a personaggi importanti, ai suoi stessi conoscenti, ai quali andava fatto comprendere che il film non conteneva un intento polemico contro l'esercito napoletano ma piuttosto denunciava l'assenza di un comando efficace e di un ideale forte in nome di cui combattere. Blasetti aveva voluto «evitare assolutamente che i Napoletani fossero presentati sotto una luce meno che dignitosa. Come lo sono oggi erano anche allora Italiani». La frase del repubblicano romano, che lo stesso Vesce aveva segnalato come poco opportuna, si sarebbe potuta modificare, magari togliendo l'aggettivo napoletani, così come si sarebbe potuta accorciare le litanie del rosario. L'importante era che il film non venisse recepito come un'offesa al sentimento e alla sensibilità storica del napoletani[196].

Vesce, prima ancora di ricevere la lettera di Blasetti del 29 ottobre, si era dato da fare autonomamente. Ne dà notizia all'amico in una lettera del 2 novembre 1933, in cui gli comunica che Schioppa, un personaggio autorevole della vita culturale napoletana, aveva visto il film e gli era piaciuto moltissimo, promettendo pertanto che in tutti i luoghi di socialità da lui frequentati, quali il Casino dell'Unione, cenacoli di gentiluomini di antico stampo, i *foyers* dei teatri e dei cinema, ne avrebbe fatto pubblicità.

Lo stesso Vesce aveva già diffuso presso la stampa e presso i colleghi la notizia che *1860* era un film d'eccezione. Essendo poi stata programmata la prima per la fine del mese di novembre, avrebbe organizzato una visione riservata per letterati, pittori, artisti. Il giornalista, tuttavia, suggerì a Blasetti di scrivere personalmente al Direttore de *Il Mattino* di Napoli, l'On. Prof. Vico Pellizzari, per proporgli un'intervista o un proprio articolo sul quotidiano, così come di contattare anche i redattori di un altro giornale, la *Ruota*, settimanale napoletano «d'avanguardia

[196] Lettera Blasetti a Vesce, 29 ottobre 1933.

fascistissimo e audacissimo», largamente diffuso fra gli ambienti intellettuali, e di inviare anche a loro foto del film e qualche idea per un articolo su *1860*.[197]

Blasetti seguì tutti i consigli di Vesce e si rivolse personalmente al Direttore Pellizzari, con una lettera formale in cui sottolineava fortemente la valenza fascista del suo film, così da solleticare l'attenzione del suo interlocutore e da spostare l'attenzione dal problema storico della sconfitta dell'esercito napoletano all'attualità politica del tema trattato. L'identificazione di Garibaldi con Mussolini poteva a quel punto giovare a conquistare il favore della stampa, facendo dimenticare tutto il resto:

«Ill.mo On.le Direttore, […] Ho diretto per la "Cines" un film garibaldino che sotto il titolo di "1860" avrà la sua prima visione a Napoli. Il film vuol rievocare con sensibilità ed intenzioni fasciste la gesta dei Mille, azione di pochi legionari audaci ciecamente obbedienti ad un Capo nemico dei compromessi e di chiacchere, determinante decisa della unità d'Italia.

Ora rievocare i mille significa chiamare in scena il "nemico" che si trovarono di fronte e che sbaragliarono; nemico che era quella dinastia borbonica oggi completamente dimenticata in Napoli vivente ma che a Napoli regnava ed aveva al suo ordine truppa napoletana.

Lei comprende quindi perché mi rivolgo alla Sua cortesia. Io ho cercato di presentare il soldato napoletano completamente dissimile dalle umoristiche leggende di quell'epoca che Lei conosce meglio di me, ho voluto giustificarne la sconfitta rendendo evidente l'ignavia del solo generale Landi, ho fatto capitanare le truppe da ufficiali stranieri (svizzeri e ungheresi), le ho presentato combattive, disciplinate, ordinate. Ora vorrei evitare che una equivoca prevenzione qualsiasi pregiudicasse il film, che come le ho detto, avrà la sua prima a Napoli.

Il suo giornale potrebbe sgombrare il terreno di queste mie non credo ingiustificate preoccupazioni; se Ella crede che la massima fatica cinematografica della "Cines" e mia ne meriti la considerazione.

[197] Lettera di Vesce a Blasetti, 2 novembre 1933.

Nell'attesa di due Sue righe di risposta che Ella può farmi avere dall'amico carissimo Achille Vesce il quale Le potrà confermare come io non sia mai andato a questuare pubblicità personale come questa mia potrebbe con mille ragioni farle ritenere, mi scuso del disturbo. La ringrazio in ogni modo e La prego gradire l'espressione della mia massima stima e cordialità.

ABlasetti[198]

Pellizzari, in data 11 novembre, rispose mostrandosi assolutamente favorevole alla proposta del regista e così su *Il Mattino* di Napoli furono pubblicate sia un'intervista a Blasetti sia alcune foto del film, per preparare il pubblico e i lettori napoletani all'evento della prima.[199]

Qualcosa, tuttavia, anche questa volta non andò nella direzione auspicata da Blasetti, perché il film non fu messo in programmazione neanche per il mese di novembre e la prima rinviata a data da destinarsi.

Nell'ambiente della cinematografia italiana si mormorava già con sospetto per queste lungaggini apparentemente inspiegabili, come risulta evidente da una lettera del 15 novembre inviata a Blasetti dall'amico Giacinto Solito, che oltre ad informarlo che stava lavorando al taglio del negativo del film *Villafranca* a Torino, gli raccontava di aver incontrato Oliva al quale aveva precisato alcune verità sul film *1860:* non fare uscire il film almeno a dicembre, significava boicottare la produzione Cines che aveva in *1860* aveva il suo massimo investimento dell'anno. Solito riferiva a Blasetti di aver incontrato a Torino anche il marchese Leopoldo Imperiali, con il quale pure aveva parlato di *1860*. Imperiali avrebbe voluto, almeno per il mercato tedesco, un po' più di battaglia. Solito finiva così per consigliare a Blasetti vivamente di montare le scene della battaglia come nella prima edizione. Ed effettivamente Blasetti sentì

[198] Lettera di Blasetti a Vito Pellizzari, del 5 ottobre 1933. La lettera sicuramente reca un errore del regista nella datazione apposta in cima alla lettera. La risposta sollecita data da Pellizzari giorno 11 novembre, quella precedente di Vesce del 2 novembre in cui gli suggerisce di scrivere a Pellizzari, ci spingono a postdatarla al 5 novembre.

[199] Lettera di Pellizzari a Blasetti, 11 novembre 1933. A questa farà seguito un'ulteriore lettera di ringraziamento di Blasetti al Direttore de Il Mattino, in data 13 novembre.

di dover fare qualcosa. Ormai a fine dicembre era chiaro a tutti che il film non sarebbe uscito e che sarebbe stato bruciato sul tempo dalla rievocazione storica della guerra del '59 di Forzano.

Blasetti tornò allora all'idea suggeritagli da Solito di aggiungere qualche scena al film. Il 27 dicembre scrisse a Nino Vittorio Novarese, che aveva collaborato alla realizzazione di *1860,* chiedendogli il favore di fargli avere, senza aggravio economico, una trentina circa di divise garibaldine di quelle che la Casa Caramba aveva già affittato loro durante le riprese del film:

«Come tu sai *1860* passerà dopo *Villafranca*. Sorridi pure e passiamo avanti. Il ritardo mi ha suggerito di richiedere alla Società l'autorizzazione ad aggiungere al finale, una scena di massa, che a suo tempo non fu girata per il bisogno che c'era di ultimare al più presto il film. Per questa scena mi occorrerebbe di poter ancor disporre di una trentina di divise garibaldine, non importa in quale condizioni, trattandosi della fine della battaglia, fra le circa 50 che la Casa Caramba ci affittò per il film e che noi le abbiamo restituite […]».[200]

Neanche questo, tuttavia, fu bastevole per far uscire il film in tempi brevi, mentre i destini della Cines-Pittaluga apparivano segnati definitivamente. La prima del film fu infatti fissata per la primavera successiva, durante la settimana santa del 1934, dal 25 marzo al 1 aprile, quando cioè, a detta dello stesso Blasetti, i cinematografi erano meno frequentati che nel resto dell'anno, proprio per la coincidenza con le funzioni religiose. Grande delusione nell'immediato per il regista, che da un lato aveva raccolto consensi e critiche favorevolissime dagli specialisti del settore, ma che dall'altro dovette penare non poco prima che la sua opera potesse trovare un minimo riconoscimento da parte della nuovo assetto aziendale della Cines e che aveva dovuto anche registrare l'assoluto disinteresse con cui il lancio del film era stato effettuato, senza pubblicità, senza manifesti, senza programmazione alcuna, per giunta dopo aver perduto l'originalità del soggetto essendo stato preceduto da *Villafranca* di Forzano.

[200] Lettera di Blasetti a Nino Vittorio Novarese, 27 dicembre 1933.

Ne dà conto in una lettera del 4 aprile 1934 indirizzata all'on. Gino Pierantoni, Presidente della Corporazione dello Spettacolo, per ringraziarlo delle parole di elogio che ha avuto per il film, ma anche per fargli presente che il rischio che correva il film dal punto di vista commerciale era quello di incassare pochissimo al botteghino.[201]

Previsione questa che non si realizzò, perché il film comunque, ottenne un grande successo. Blasetti, estremamente felice, ne dava comunicazione in alcune lettere a Vesce (il 6 maggio), a Toeplitz e a Ugo Ugoletti (il 13 maggio), sottolineando che il film ovunque aveva riscosso plauso e acclamazione, non solo di stampa ma anche di pubblico, venendo così ripagato delle amarezze e le delusioni che ne avevano accompagnato la produzione e il tardivo lancio sul mercato nazionale.

6. Rosso gioca e Nero vince

L'analisi della corrispondenza epistolare di Blasetti con amici e collaboratori nel lungo periodo di gestazione del film, consente di avanzare alcune riflessioni sul difficile rapporto tra un regista come il nostro e il contesto di azione in cui si trovò ad operare. Blasetti, così come poi da lui stesso sottolineato anche in epoca successiva, era sinceramente e autenticamente fascista, ma nell'accezione più vicina al carattere rivoluzionario e movimentista del regime. Nel suo film, tuttavia, non sembra voler ripercorrere la strada di quanti avevano direttamente e diligentemente affermato la continuità storica tra il Risorgimento e il Fascismo stesso, nonostante la presenza di

[201] Lettera di Blasetti all'on. Gino Pierantoni, 4 aprile 1934. In questa stessa lettera Blasetti chiede l'autorizzazione a Pierantoni, di assentarsi temporaneamente dalla Scuola Nazionale di Cinematografia, in cui il regista insegna, voluta appena qualche anno prima da Bottai, presieduta da Corrado Pavolini, e diretta dal Conte Enrico Sammartino di Valperga. La motivazione dell'assenza è il lungo e gravoso impegno che lo terrà legato a Firenze per circa due mesi, «per la messa in scena del primo esperimento del teatro di Mussolini» affidatagli dal PNF. Dovrà «impiantare un nuovo teatro, sorvegliarne la costruzione a tutti gli effetti di una tecnica completamente nuova: e di imbastire uno spettacolo che dovrà fare muovere a orologio due mila uomini, mille ragazzi, trenta camions, otto fotoelettriche, una squadriglia di aeroplani, una batteria di artiglieria». Si tratta del famoso spettacolo 18BL, esempio di teatro di massa per le masse, fortemente voluto da Mussolini. Per legittimare ulteriormente la sua richiesta, Blasetti afferma che anche S.E. Starace e lo stesso On. Alessandro Pavolini sono dell'opinione che lui si fermi a Firenze. In una lettera precedente inviata a Toeplitz il 12 marzo, annunciandogli la sua partenza per Firenze, gli dà notizia dell'alta stima che Margherita Sarfatti nutre per lo stesso Teoplitz, di quello che sta facendo a Londra e del rimpianto per quello che sul piano politico e culturale avrebbe potuto fare in Italia. In Lettera di Blasetti a Toeplitz, 12 marzo 1934.

quella scena finale che pone, problematicamente, proprio quel parallelismo storico. Forse, invece, i ritardi, le difficoltà incontrate da Blasetti nel riuscire a completare e lanciare il suo film dipendevano proprio dalla mancata esplicitazione di tale continuità.

Rispetto al soggetto originario di Gino Mazzucchi approvato dalla Cines di Cecchi e di Toeplitz, Blasetti aveva operato un totale capovolgimento della storia, pur lasciando alcuni importanti elementi che tuttavia nella realizzazione successiva del film non assunsero una funzione narrativa di rilievo (ad esempio la processione del santo). Nelle varie redazioni della sceneggiatura elaborate da Blasetti sono soprattutto il ruolo del popolo siciliano, i montanari e pastori in rivolta, a rivestire maggiore centralità, così come la rivoluzione siciliana stessa. Aiutato dalla lettura delle *Notarelle* di Abba, Blasetti aveva ridato centralità, nella seconda parte del film, al siciliano Giacinto Carini, anche lui amico di Crispi e di Rosolino Pilo, esule dalla Sicilia dal 1849, e impegnato pienamente nella lotta risorgimentale, alla cui scuola Carmeliddu trasformerà l'istinto ribelle contro i Borbone in precisa coscienza identitaria in nome degli ideali unitari nazionali. Per converso, invece, aveva tagliato decisamente la scena finale prevista da Mazzucchi che in prima istanza aveva proposto la sovrapposizione politica tra Garibaldi e Mussolini, tra giovani e vecchi balilla.

Mazzucchi, infatti, aveva ambientato la sua storia in un contesto urbano, Palermo, e aveva individuato come protagonista un giovane studente borghese, Stefano. Accanto a lui, come personaggi principali aveva inserito un inglese, Samuele Smith, e sua moglie Clelia; uno studente, Giacobbe, amico ebreo di Stefano; un montanaro; la fidanzata del montanaro; un carrettiere. Nelle brevi indicazioni offerte da Mazzucchi il montanaro si doveva connotare come un pastore intriso di forti passionalità alla maniera della Figlia di Jorio di D'Annunzio, mentre il carrettiere doveva essere presentato come il tipo «dell'operaio evoluto». Uno studente borghese, un pastore fanatico, un operaio evoluto, quindi a restituire il senso interclassista della rivoluzione nazionale siciliana, ma allo stesso tempo il ruolo di guida assunto dalla borghesia colta urbana che meglio si esprime nel volontarismo

forte di Stefano e nella sua coscienza politico-sociale. A fronte a loro, personaggi opportunisti come l'inglese Smith, a cui solo importa il risultato dei propri titoli in borsa e soprattutto una figura femminile quale l'inglese Clelia, priva di onore, di pudore, ambigua, a tratti vanesia, che si riscatta pienamente solo nel finale, quando si impegna a sostenere materialmente i garibaldini e quando ritrova la sua virtù femminile rifiutando le profferte d'amore di Stefano. Al giovane che s'è innamorato di lei, probabilmente ricambiato, fa capire che il suo amore deve rimanere per il marito che si è recato a Parigi, a giocare in Borsa, puntando sul rialzo dei titoli piemontesi.

Anche il giovane studente ebreo Giacobbe, amico di Stefano, viene inizialmente connotato con alcuni stereotipi, anche se poi le scene che lo riguardano all'inizio e alla fine del racconto, risultano tagliate nello stesso soggetto: allo scoppio della rivolta della Gancia, il giovane che possiede una tipografia, vuole «iniziare una lucrosa speculazione economica, facendo stampare un gran numero di cartoline con ritratto di Garibaldi per venderle appena Garibaldi avrà conquistato Palermo». Alla fine invece quando la vittoria di Garibaldi a Palermo è festeggiata da tutta la popolazione, anche Giacobbe ritrova tratti positivi: rinunciando ai suoi guadagni, dopo aver assoldato una banda di scugnizzi a cui far vendere le cartoline con il ritratto di Garibaldi, per l'entusiasmo getta in aria le cartoline e si unisce alla gioia generale.

Il racconto, nel soggetto[202], prende l'avvio dalla fallita rivolta della Gancia, nell'aprile del '60, alla quale partecipano anche Stefano, il montanaro e il carrettiere. Stefano, prima di recarsi all'appuntamento con gli altri congiurati, si reca presso la casa di Smith, dove è in corso un ricevimento. Gli ospiti, guidati da Clelia, giocano con dei bigliettini (di questa scena rimane una piccola traccia in *1860*, quando Carmeliddu è ricevuto per la prima volta da Carini nella sede della Borsa genovese). Stefano riceve denari da Smith in cambio di una lettera di presentazione per la raccolta promossa dalla Società Nazionale per il milione di fucili per Garibaldi. Al segnale convenuto i congiurati si recano al convento della Gancia, dove molti frati

[202] Si legga il soggetto in appendice.

stanno preparando armi e munizioni. Qualcuno avanza l'ipotesi di rimandare il moto rivoluzionario perché il popolo non è ancora pronto. Un congiurato gli ribatte che invece è pronto Garibaldi, che si muoverà con un esercito di volontari alla volta della Sicilia solo se saprà che i siciliani sono in rivolta. Il montanaro, da parte sua, dice che i Picciotti sono pronti a lasciare le loro case per venire incontro a Garibaldi, mentre il carrettiere comunica che una banda armata di ribelli attende ordini alle porte di Palermo. Nel frattempo i soldati borbonici hanno circondato il convento. I congiurati decidono di morire eroicamente. Stefano, il carrettiere e il montanaro si salvano a stento. A Stefano viene affidata una missione: dovrà andare a Genova ad annunciare che la rivolta è scoppiata e che i siciliani sono pronti all'azione[203]. I fuochi accesi sui monti saranno il segnale per i Picciotti e le bande della partenza di Garibaldi da Genova alla volta della Sicilia.

Stefano, sfuggito ai militari borbonici, trova rifugio nella casa degli Smith. Clelia lo fa nascondere dietro la tenda della sua camera da letto. Quando la donna deve andare a dormire con il marito si spoglia tranquillamente incurante della sua presenza, ma rifiuta la vicinanza fisica del marito. L'indomani mattina Clelia lo accompagna a prendere una carrozza con la quale partirà per raggiungere Garibaldi, proseguendo poi in treno per Genova.

Da questo momento in poi il soggetto segue in parallelo le vicende di Stefano e quelle del montanaro. Questi è atteso nel suo villaggio perché l'indomani deve sposarsi. Ma due eventi drammatici cambiano il suo destino: un terribile temporale che si scatena con la forza di un ciclone sulla campagna circostante provocando morte e distruzione; l'arrivo dei soldati borbonici per esigere le tasse. Stefano, invece, giunto a Genova, ne è ripartito subito con tutti i garibaldini alla volta della Sicilia.

Il montanaro ha dovuto rimandare il matrimonio prima a causa del temporale che ha provocato la morte del fratellino della sua fidanzata, poi a causa dell'arrivo

[203] In alcune righe qui tagliate sono riportate anche le rispettive missioni affidate al montanro e al carrettiere: il primo deve tornare sui monti e organizzare i Picciotti, il secondo invece dovrà tornare a comandare la banda dei ribelli.

dei soldati di Francesco II. Il giovane alla vista dei fuochi che annunciano lo sbarco di Garibaldi a Marsala, mentre è riunito con tutti gli abitanti del paese a pregare in chiesa il Santo patrono a ringraziarlo di tutte le pene che ha mandato sulla comunità, riesce a convince il giovane prete a organizzare un pellegrinaggio al Santuario di Palermo. Così la folla dei paesani, senza cibo, senza acqua, con atteggiamenti di pieno fanatismo, a piedi scalzi, pregando e cantando, inizia il cammino dietro la statua del santo, di cui si dice solo che ha un nome balordo. Il montanaro e la sua fidanzata, che hanno dovuto rimandare le nozze, pur fremendo di passione l'uno verso l'altra, si astengono da qualsiasi contatto fisico, avendo offerto il loro sacrificio in voto per la liberazione. Dopo innumerevoli peripezie il gruppo folto dei montanari giunge alle porte di Palermo, dove si ricongiunge con la banda armata dei Picciotti guidati dal carrettiere. I primi, scalmanati e affamati, parlano solo in un dialetto incomprensibile, i secondi invece, si connotano anche per la buona fattura dei loro vestiti e parlano in italiano.

Intanto Garibaldi, sbarcato già a Marsala e vittorioso a Calatafimi, sta per giungere pure lui a Palermo. La popolazione dei paesini circostanti la Conca d'oro prima timidamente, poi con grande entusiasmo scende in strada e si solleva contro i militari borbonici, al grido "Viva Cristo, viva Maria" da una parte, dall'altra "Viva l'Italia, viva Garibaldi". Nel mezzo della folla la bandiera italiana (non indicata da Mazzucchi come tricolore, per evitare il riferimento alla monarchia sabauda), e la statua del Santo protettore. Intanto i garibaldini sono accampati per la notte: Stefano fa da sentinella ed è costretto a sparare contro una spia che si stava avvicinando. L'uccisione dell'uomo però lo getta nello sconforto: è la prima volta nella sua vita che ha sparato e ucciso qualcuno.

I ribelli sono infine giunti a Palermo. Anche i garibaldini sono alle porte della città. I due gruppi entrano nella città da due punti opposti, accolti però dalla festa di tutta quanta la popolazione. Stefano, al seguito di Garibaldi, incontra Clelia, che gentilmente declina le sue proposte d'amore: resterà accanto al marito, recuperando così l'onore che prima sembrava aver perduto. Nel santuario di Palermo i pellegrini-montanari sciolgono il loro voto .

Garibaldi (che non si vede) passa in rassegna le truppe. «Si ferma davanti a Stefano, a cui una lacrima solca le gote. –Perché piangi ragazzo?-» gli chiede, e questi commosso risponde che è stato solo il fumo di una fucilata. Mazzucchi conclude la vicenda con una dissolvenza su «Stefano vecchio con la camicia di garibaldino. Una lacrima gli solca le gote, mentre si ode (documentario) la voce di Mussolini. "Mi piace sperare che se l'eroe etc… riconoscerebbe nelle camicie nere etc.." Vicino al vecchio Stefano, varie camicie nere, avanguardisti, balilla. Il vecchio Stefano. Un balilla» .

Nella prima revisione del soggetto operata da Mazzucchi e da Blasetti, l'attenzione maggiore viene posta sulla seconda parte del racconto, per meglio articolarne i contenuti. In alcuni appunti scritti a mano si dà infatti l'indicazione di spezzare maggiormente sia il principio della storia sia la seconda parte. Si intende sviluppare maggiormente i personaggi di Smith e di sua moglie. Così come il viaggio di Stefano per l'Italia. Alcuni punti vanno integrati da alcuni elementi nuovi che dovranno essere evidenziati: 1) Ufficiali (anche civili) stranieri; 2) differenza di dialetti; 3) Mazziniani e garibaldini; Don Clementi.

Alcuni temi, invece, vanno precisati a proposito dell'«atmosfera esasperante» vissuta durante la marcia dei montanari dietro la statua del Santo protettore, diretti ora non più verso il Santuario di Palermo ma quello di Trapani. E cioè: «1) il fanatismo religioso 2) fame, sofferenza fisica 3) stimolo dei sensi repressi a stento». Questi sentimenti e queste sensazioni devono ora evolvere durante il cammino in spirito bellico e ribellione. Lo scontro finale è tra la banda dei ribelli, i montanari in processione col santo e i soldati borbonici. La banda si ritira per non essere sopraffatta, i montanari invece restano a difendere la statua del santo. Mandano via le donne, schierano la bandiera e il santo e attendono serenamente la morte. La fidanzata del montanaro, prima mandata via, ritorna per morire accanto al suo uomo. I pellegrini sono tutti morti o feriti. Anche i due fidanzati lo sono, quando improvvisa s'ode lo squillare delle trombe garibaldine, lanciate alla carica. «I due fidanzati grondanti di sangue e di sudore, finalmente si abbracciano. Il rito è compiuto».

Ad essere messo in discussione in questa prima fase è comunque il finale con la voce di Mussolini e l'immagine di Stefano come vecchio Balilla: sul foglio dello script infatti è apposto un grande punto interrogativo, accompagnato dalla scritta «DA RIVEDERE». A margine Blasetti raccomanda che tra i cento possibili finali, se ne scelga uno in cui non si vedano mai i garibaldini e non si oda l'inno di Garibaldi sulla scena.

Una seconda elaborazione del soggetto vede inizialmente ancora la presenza di Giacobbe, ma da subito ne è cancellato qualsiasi riferimento alle origini ebree, il nome e la funzione. Il carrettiere viene trasformato in un operario mazziniano, mentre Clelia Smith diventa ora un'italiana.

E' nella prima stesura della sceneggiatura che comincia meglio a delinearsi lo svolgimento della storia così come poi verrà realizzata nel film. E' in questa fase, inoltre, che probabilmente viene accolto il suggerimento di Cecchi di leggere le *Notarelle* di Abba, in quanto fa la sua comparsa per la prima volta il personaggio del colonnello Carini. Scompare l'ambientazione palermitana, così come il personaggio di Stefano e i suoi legami con gli Smith. La vicenda inizia direttamente con l'uccisione dei tredici patrioti condannati per la rivolta della Gancia. Alla scarica di fucileria fa da contraltare lo scoppio del temporale in montagna, nella notte fra il 13 e il 14 aprile. Una colonna di soldati borbonici capitanata da ufficiali svizzeri avanza verso il paesino per procedere ad arresti, perquisizioni e per eseguire il decreto del re di togliere il battaglio alle campane della Sicilia. Protagonista della vicenda, nel ruolo che era stato di Stefano, è ora il montanaro, ribelle e bandito, che è tornato nel paesino per ricevere comunicazioni dal Frate, cospiratore egli stesso e in contatto con i patrioti di Genova. E' il montanaro, già sposato, che parte, dietro istruzioni anche del Capo della banda dei ribelli, per la città ligure dove sono raccolti tutti i volontari in attesa di imbarcarsi al seguito di Garibaldi per la Sicilia, mentre i soldati borbonici uccidono il giovane fratello di sua moglie. Mentre si allontana dal paesino le campane suonano a stormo, interrotte da colpi di fucile, poi riprendono per brevi rintocchi, e infine dopo una pausa un ultimo squillo, per poi tacere definitivamente. Durante il viaggio in treno, dopo la traversata per mare, il montanaro incontrerà il

giobertiano e il mazziniano. Gli Smith sono stati spostati pure loro a Genova e del ruolo di Clelia non rimane più nulla, tranne una piccola battuta sul carico di garibaldini. Presso la Borsa, frequentata da molti stranieri ebrei, Smith dà la notizia del telegramma di Fabrizi. I garibaldini infine partono. Giungono a Calatafimi, dove si svolge la battaglia. I due sposi, il montanaro e la ragazza del paesino, finalmente si ritrovano e si abbracciano.

Il testo in esame si conclude con delle affermazioni che riteniamo particolarmente importanti per la nostra ipotesi iniziale, cioè che alla base dei film realizzati durante la prima metà del '900 di argomento risorgimentale, ci sia il riferimento ad una linea poetica. Scrive infatti Blasetti riferendosi alla prima versione della sceneggiatura: «Questo finale è tutt'altro che il definitivo. Deve essere rafforzato e giustificato da un fatto e da un'idea di poesia che in questa prima stesura cominciata sei giorni fa non abbiamo ancora trovato».

Seguono altri due incartamenti, uno del 22 ottobre, l'altro del 30 ottobre, presentato il 31 al Direttore tecnico Emilio Cecchi. Comincia a delinearsi in modo chiaro la struttura definitiva del testo. Nella prima delle due versioni si sottolinea che lo scontro in campo è tra un esercito, quello napoletano, senza una fede, e un popolo, quello siciliano, senza un capo. Italiani uccisi da Italiani. Il personaggio femminile è denominato per la prima volta Gesuzza, mentre quello maschile Carmine. Il frate, invece, padre Costanzo.

In quello del 30 ottobre sono proposti alcuni titoli per il film: *Calatafimi*; *Garibaldi*; *La grande avventura*; *1860.* Il nome di Gesuzza, inoltre, viene sostituito con quello di Rosa.

I personaggi protagonisti sono elencati con i loro nomi e caratterizzati dal punto di vista linguistico: «Carmelo parla siciliano; Rosa parla siciliano; Suo padre parla siciliano; Il frate parla siciliano; Totuzzo parla siciliano; L'autonomista parla italiano; Il mazziniano parla romano; Il giobertiano parla italiano; Il colonnello Carini parla siciliano; Smith parla l'italiano di un inglese; Un giovane da salotto

parla genovese; Un sergente francese parla francese; Un ufficiale tedesco parla tedesco».

Una nota finale «rimanda al momento della preparazione del film la lista completa di tutti i molti personaggi di breve pur se importante apparizione. Delle persone indicate solo quelle sottolineate in rosso hanno importanza di primo piano»[204]. Il ricordo dei martiri si estende qui a Carlo Pisacane, a cui andrebbe il merito di avere riacceso le idee rivoluzionarie che da decenni minavano il Regno delle due Sicilie. E' esplicitato anche il riferimento alle campane: «Il Borbone ordina sian tolti i battagli a tutte le campane della Sicilia e fa fucilare tredici prigionieri.»

La conclusione di questa versione della sceneggiatura, invece, che qui di seguito riportiamo, prevede un'ultima scena in cui protagonista è frate Costanzo che fa risuonare la campana con i colpi di una baionetta, dopo quella in cui Carmelo proclama la vittoria:

«126 Busto di Rosuzza, sola, ferma, in ginocchio vicino al morto; si rivolge di scatto , ma non riesce a muoversi (la voce di Carmineddu che non si vede ancora, approssimandosi:- Rosuzza bedda, Rosuzza mia! Garibaldi ha detto che abbiamo fatto l'Italia).

Mentre compaiono le gambe in corsa di Carmelo ed il giovanotto si precipita a terra vicino alla sua donna.

127 Campana, vuota di battaglio, vista dal basso. Compare dal basso, come salendo una scala, il frate del paesotto. Ha in mano una baionetta insanguinata, si piazza vicino la campana, guarda in alto , verso il cielo e pronunciando: -Domine Deus aboat!- martella la campana con la baionetta violentemente, a distesa.»[205]

Dal confronto tra i due soggetti e le varie stesure della sceneggiatura appare evidente come la soluzione inizialmente scelta da Mazzucchi sia stata poi ignorata.

[204] Versione sceneggiatura 22/101932-31/10/1932

[205] Sceneggiature (1932/33) contenute nella busta CP03

Non era piaciuto a Blasetti il riferimento esplicito a Mussolini e alle camicie nere, probabilmente ritenuto poco poetico e sfacciatamente apologetico. Anche questi elementi interni alla sceneggiatura, oltre a quelli inizialmente indicati tratti dall'epistolario, sembrano confermare l'ipotesi che la scena conclusiva nella versione del film del 1934 in cui le camicie nere sfilano davanti alle camicie rosse dei vecchi garibaldini sia stata girata successivamente e apposta come nuovo finale al film dopo il dicembre del 1933. Le difficoltà incontrate da Blasetti per far uscire il suo film sullo schermo, la precedenza data al film di Forzano rispetto al suo, pure pronto da molto più tempo, l'ostilità di alcuni settori della Cines nei suoi confronti, ci fanno pensare che alla fine il regista si sia deciso a procedere in tale direzione. Nella lettera infatti inviata all'On. Vito Pellicciari pone l'accento sulla rilevanza fascista del suo film per conquistare le simpatie del pubblico napoletano. Nella lettera a Nino Vittorio Novarese del 27 dicembre 1933, quando ormai è chiaro che Villafranca sta per uscire prima di 1860, chiede al figurinista del suo film di procurargli presso la Casa Caramba una trentina di divise garibaldine, perché vorrebbe girare una scena di massa della battaglia di Calatafimi che non gli era stato possibile girare prima, a causa delle difficoltà della Cines. A ben guardare il film però non è facile capire quale scena di massa Blasetti possa aver aggiunto al film: tutte le scene della battaglia sono collegate tra di loro dal punto di vista paesaggistico. Il regista, poi, viste le condizioni economiche della Cines non avrebbe potuto certo richiamare a Roma sul set tutti gli attori che vi recitano per girare ex novo un'altra scena di massa della battaglia.

Ipotizziamo, invece, che la scena di massa che il regista girò a distanza di un anno sia proprio quella che poi comparirà alla fine del film: la sfilata delle camicie nere davanti alle camicie rosse al Foro Mussolini, a dispetto dell'opzione iniziale di Blasetti di escludere la rappresentazione del Risorgimento, dei Mille e di Garibaldi esplicitamente collegata al Fascismo. Scelta obbligata, dunque, anche per il fascista Blasetti che pure nulla aveva da dimostrare al regime, il ricorso finale alla retorica del ventennio, per garantire alla sua opera il diritto di esistere e di poter circolare liberamente sugli schermi italiani.

Proprio perché la scena non era stata inserita programmaticamente *ab initio* nella struttura narrativa del film, tuttavia, ne fu poi possibile il taglio nel 1951, senza che ciò inficiasse l'unitarietà del testo, che così modificato poté essere addirittura utilizzato per le elezioni politiche del 1953 da alcuni candidati del P. C. I. di Togliatti, a sostegno della propria campagna elettorale nel nome della libertà e dell'unità ritrovata della Nazione.

7. *Un garibaldino al convento*

Regia: Vittorio De Sica

Soggetto: Renato Angiolillo

Sceneggiatura: dalfo Franci, Giuseppe Zucca, Margherita Maglione, Vittorio De Sica

Fotografia: Alberto Fusi

Musica: Renzo Rossellini diretta da Pietro Sassòli

Montaggio: Mario Bonotti

Scenografia: Veniero Colasanti

Interpreti: Leonardo Cortese (conte Franco Amidei), Maria Mercader (Mariella Dominiani), Carla Del Poggio (Caterinetta Belleli), Fuasto Guerzoni (Tiepolo),

Seppur non ancorato direttamente al riuso novecentesco delle «Figure profonde» del «discorso nazionale» di matrice ottocentesca, *Un garibaldino al convento*, girato da Vittorio De Sica alla fine del 1941 e uscito sugli schermi cinematografici nel marzo del 1942, rappresenta il caso più eclatante, tra i film di argomento risorgimentale presi in considerazione, di aderenza puntuale ad un testo poetico profondamente nutrito di idealità risorgimentali, sia pure rovesciate a volte nel sorriso e nell'ironia. Il film infatti, nella sua levità di superfice, si rifà, quasi integralmente e in maniera scoperta, per la caratterizzazione degli ambienti e dei personaggi, alla poesia di Guido Gozzano *L'amica di nonna Speranza*, in cui il rimpianto e la malinconia del poeta per la distanza temporale dai grandi ideali patriottici che avevano animato e nutrito giovani ardenti ed entusiasti, si fa nostalgia di un mondo irreparabilmente perduto, la cui grandezza appare ancora più luminosa e irraggiungibile se messa al confronto col grigiore dei tempi presenti. Linea poetica dunque che riprende un poeta crepuscolare che più volte aveva cantato l'idealizzazione del Risorgimento e dei suoi furori giovanili, come ad esempio nella lirica *Torino*, in versi impregnati dalla consapevolezza triste di non essere vissuto in un momento storico ricco di passione e di azione: «L'ora ch'io dissi del Risorgimento, / l'ora in cui penso a Massimo d'Azeglio adolescente, / a *I miei ricordi*, e sento d'essere nato troppo tardi…/ Meglio vivere al tempo sacro del risveglio, / che al tempo nostro mite e sonnolento!»[206].

[206]Di un'atmosfera crepuscolare scrive anche Guido Cincotti, il quale fornisce un giudizio più che positivo del film diretto dal giovane De Sica, definendolo «l'opera più significativa che dopo 1860» di Blasetti era stata ispirata alla rappresentazione cinematografica del Risorgimento, inserendo una vicenda «decisamente e pateticamente romantica» sullo sfondo storico dell'epopea garibaldina, in quanto «i due motivi non appaiono rozzamente e faticosamente giustapposti per lenocinio spettacolare, bensì armoniosamente integrati e fluidamente connessi per genuina necessità espressiva. La storia d'amore – fresca, commossa, gozzanianamente malinconica – e l'episodio patriottico – eroico quanto basta ma sfrondato d'ogni orpello di falsa grandiosità – concorrono intrecciandosi a tessere la trama di un ricamo lieve, elegante, sottilmente rabescato con gusto squisito ma alieno da compiacimenti formalistici, in un

Il presente storico del film è però il ventennio fascista, al quale sembra rivolgersi con i suoi strali sottili la pungente vena corrosiva degli autori del film, che nel ridicolizzare la pomposità e la solennità tronfia delle autorità militari e civili borboniche, sembra in realtà voler mettere in berlina, come vedremo, quanto meno gli aspetti esteriori della ritualità di massa, declamatoria e enfaticamente retorica, di gerarchi e gerarchetti di periferia, cariatidi fattisi apparato e apparenza, e la loro pronta capacità di adeguarsi al mutare dei regimi politici e istituzionali. Per converso, su un piano di opposizione semantica che rimanda anche al contrasto generazionale tra vecchi e giovani, contro quei personaggi simbolo del vecchio regime si stagliano dei giovani garibaldini, aitanti e di bell'aspetto, pieni di vigore e ardore militare, rivoluzionari nello spirito, sinceramente animati da ideali di cambiamento che rappresentano il futuro della Nazione.

Attraverso Gozzano arriva al film di De Sica, oltre al pappagallo impagliato, ai fiori sotto-vetro, alle mussoline e alle crine delle due ragazze che studiano in convento, anche il riferimento letterario al Foscolo e all'*Ortis*, a quelle *Ultime lettere* del cui respiro si nutre lo spirito e l'amore di Mariella, una delle due protagoniste femminili del film. A quel romanzo epistolare, cioè, che era divenuta la nuova Bibbia dei giovani romantici nell'Ottocento, avuto in dono dall'uomo che ama riamata, il nobile garibaldino Franco Amidei[207].

La vicenda prende l'avvio da una visita che un'anziana nonna, Catarinetta Belleli, con due giovani nipoti, fa a un'amica di vecchia data, la marchesa Mariella Dominiani, nel paesino dove entrambe vivevano da piccole. Paesino di cui si tace il nome ma di cui si intuisce la collocazione geografica nella parte continentale del Regno dei Borbone. Le tre donne giungono in automobile e nell'attesa che la

risultato che sul piano espressivo e stilistico appare tra i più compiuti che il cinema italiano abbia a tutt'oggi raggiunto». G. Cincotti, il risorgimento nel cinema, in D. Meccoli (a cura di), il risorgimento italiano nel teatro e nel cinema, Editalia, Roma, 1961, pag. 158.

[207] Si confronti il film con la lirica del giovane poeta torinese. Oltre alle strofe in cui c'è piena corrispondenza intertestuale tra l'opera letteraria e quella visuale, compresa la descrizione fisica delle due ragazze, sono altresì significativi i riferimenti, nel testo poetico, al busto di Alfieri e di Napoleone, alle condizioni politiche dell'Italia nel 1850, a Radeskji e alla dominazione austriaca, al re di Sardegna, alle opere liriche di Verdi e al salotto della contessa Maffei. Ancora, a Mazzini, all'uomo-poeta amato, ai *Dolori del giovane Werther* di Goethe, all*'Orti*s di Foscolo. Con l'eccezione di Cavour e dei liberali moderati, la declinazione quasi totale dell'Empireo risorgimentale.

padrona di casa torni dalla sua passeggiata, si accomodano nel salotto oscurato dalle imposte chiuse. La nonna apre le finestre e alla luce proveniente dall'esterno su quel mondo fermo al passato, la macchina da presa inquadra, indugiando circolarmente su di loro, gli oggetti di memoria crepuscolare che arredano la stanza: il pappagallo impagliato, appunto, i fiori finti posti sotto-vetro, i quadri appesi alle pareti. A dare subito, in questo modo ellittico e sintetico, le coordinate descrittive dell'ambiente in cui si svolge la storia e le caratteristiche psicologiche dei personaggi che la animano.

La nonna, per ingannare l'attesa, in un lungo flash back, narra il modo in cui era nata, a partire da un forte odio familiare, la profonda amicizia che la lega da molti anni alla marchesa Dominiani. Le ragazze, infatti, prima del 1860, appartenevano a due famiglie molte diverse per estrazione sociale e per condizione economica: quella di Catarinetta (interpretata da una bravissima Carla Del Poggio) ricca ma borghese, quella di Mariella (nel film Maria Mercader) nobile ma decaduta. Gli altri membri delle famiglie, i tre zii maschi di Catarinetta e la zia-marchesa di Mariella, con cui le giovanette rispettivamente vivono (non compaiono mai genitori, né rapporti diretti di tipo genealogici-verticali padri/madri-figlie, motivo per cui si potrebbe pensare che le ragazze siano orfane entrambe), incarnano delle precise tipologie umane. Cioè il politico borbonico intrigante e ambizioso, il militare che vive nel palazzo avito piuttosto che in caserma, il poeta ingenuo e romantico, mentre la nobildonna appare l'austera vestale della passata grandezza. «Letti» tutti insieme compongono un unico quadro: l'emblema, cioè, del «dotto, ricco, patrizio vulgo, decoro e mente al bello italo vulgo» che nelle «adulate regge ha sepoltura» da vivo, nonostante la simpatia istintiva che suscita lo zio Giacinto, unico liberale del trio Belleli ma anche poeta mitologico alla maniera di Monti (l'anti-Foscolo per eccellenza), grasso e affannato, autore di una raccolta poetica di sonetti e canzoni di stampo retorico e pedantesco, intitolato *Galatea* e dedicato all'anziana marchesa di cui è innamorato senza speranza.

I personaggi più vitali di tutto il film sono infatti Catarinetta, versione al femminile del Giamburrasca del Vampa (pseudonimo di Luigi Bertelli), e il guardiano del convento, Tiepolo, acceso patriota garibaldino che educherà la ragazza

ai valori della libertà contro i Borbone. E' Tiepolo che spiegherà alla giovane ribelle che Garibaldi non è un brigante, un corsaro, come ella ha appreso in famiglia, che i patrioti sono uomini generosi, «di fegato» che non aspettano altro che unirsi a lui, che i garibaldini vengono «da tutte le parti d'Italia, ricchi, poveri, nobili, contadini, non hanno paura di niente si battono da leoni, muoiono cantando Fratelli d'Italia».

Fra innumerevoli pregiudizi reciproci, le due famiglie inviano presso il convento di Santa Rossana le due ragazze perché vi ricevano un'educazione degna del loro rango o delle loro risorse. Dopo un'iniziale diffidenza e mille ripicche, le due giovani diventano amiche, unite da un segreto: è nascosto presso l'abitazione di Tiepolo, il guardiano del convento, un giovane garibaldino rimasto ferito in uno scontro con i soldati borbonici, che ora è da essi ricercato alacremente. Catarinetta però non sa che il giovane, il conte Franco Amidei, è da molto tempo fidanzato con Mariella, e che è colui che le ha regalato, perché lo leggesse e ne traesse ispirazione per la sua vita, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*. A prendersi cura del volontario, Tiepolo stesso, che conserva nella sua abitazione le armi per i liberali necessarie alla rivolta, visto che Garibaldi e i suoi Mille stanno risalendo la penisola in direzione di Napoli. Per festeggiare poi l'arrivo del liberatore, l'uomo da tempo alleva in gabbia un gran numero di merli, che ha addestrato a fischiettare l'inno *Fratelli d'Italia.*

La madre superiora del convento, però, scopre tutto quanto: vorrebbe che il conte lasciasse subito il convento, temendo problemi e ritorsioni per il buon nome e per l'onore dell'Istituzione. Ma l'arrivo del governatore borbonico della regione per i festeggiamenti legati alla fine delle attività scolastiche, impedisce alla suora di procedere in tale direzione. Il ferito rimarrà nascosto, in attesa che gli ospiti illustri vadano via, ma l'agitazione delle suore e delle alunne è parossistica. Il governatore è accolto con canti e evviva dalle giovanissime educande (la canzoncina, deliziosamente, intona: «Viva Viva l'Eccellenza del signor Governatore / che l'ambita sua presenza ci ha concesso tanto Onore. / Ringraziam la Provvidenza per la sua benevolenza / ne abbiamo pieno il cuore e cantiamo con fervore / Viva Viva l'Eccellenza del signor Governatore» che richiama ben altri inni di irrigimentate scolaresche) e intrattenuto per assistere alla festa dell'Innocenza e della Purezza. In

un crescendo di ipocrisia e di adulazioni reciproche inizia lo spettacolo che assume le caratteristiche di una farsa, mentre fra tutte le ospiti del convento si diffonde la notizia che un uomo, un garibaldino è nascosto al convento. L'arrivo improvviso dei soldati borbonici interrompe lo spettacolo. La madre superiora vorrebbe negare il permesso ai soldati di entrare, invocando l'inviolabilità del luogo sacro, mostrando così profonda pietà e carità cristiana per il ferito, ma il governatore autorizza le ricerche. Decine e decine di soldati, in assetto da guerra si precipitano all'interno del convento, quasi dovessero affrontare un intero esercito piuttosto che un solo uomo ferito, e prendono d'assedio la casa del guardiano.

Mariella riesce a intrufolarsi all'interno dell'abitazione per stare al fianco del suo Franco, mentre Catarinetta, saputo che i garibaldini sono a poche miglia di distanza, impadronitasi di un cavallo, parte al galoppo alla loro ricerca, inseguita da un manipolo di cavalleggeri borbonici. L'intrepida fanciulla riesce nell'intento e giunge presso l'accampamento dei garibaldini, guidati da Nino Bixio (interpretato dallo stesso De Sica). Il luogotenente di Garibaldi, ripreso mentre mangia pane e cipolla, rimane favorevolmente impressionato dal coraggio della ragazza, e invia in soccorso di Franco pochi uomini, convinto com'è che contro un centinaio di soldati borbonici, al massimo venti garibaldini siano più che sufficienti.

Al convento, intanto, Tiepolo, Franco e Mariella, nonostante la loro difesa strenua, stanno per soccombere alla furia militare dei soldati napoletani. Anche Mariella, come Catarinetta, mostra in questa occasione tutto il suo valore e coraggio. Il comandante borbonico chiede rinforzi, non ritenendo sufficienti le forze a sua disposizione, mentre il governatore raccomanda che si sparga «poco sangue» e le suore riunite nella chiesetta recitano il Rosario e invocano la protezione divina.

Quando ormai le speranze di salvezza vengono meno e i tre assediati, lasciate le armi, intonano l'inno *Fratelli d'Italia* accanto alla statua della Madonna, ecco giungere alla carica i garibaldini, davanti ai quali sembra evaporare in un attimo, simbolicamente, tutto quanto il regno borbonico. I notabili in tuba e manfrina si nascondono dietro le colonne del cortile, i militari borbonici svaniscono nel nulla, il governatore immediatamente si riposiziona dalla parte dei vincitori, accogliendoli

calorosamente e facendo loro i complimenti per il loro coraggio e ardore militare. Franco, condotto via dai suoi compagni, si separa da Mariella con la promessa di rivedersi presto.

Rievocando quell'istante la nonna però interrompe il suo racconto, perché sopraffatta dalla commozione. Come nel più tragico dei melodrammi, capovolgendo l'inziale serenità e comicità della storia, ne rivela alle nipoti il risvolto drammatico: Mariella e Franco non si sarebbero più rivisti, perché il giovane era morto subito dopo. Mostra loro, conservati in una teca apposta ad una parete, gli abiti da garibaldino di Franco e il buco prodotto in essi da una sola pallottola, quella che lo aveva ucciso. Mariella però aveva continuato ad amarlo, e aveva fermato il tempo della sua esistenza a quel momento, in attesa di ricongiungersi per sempre al suo amore. In quell'istante giunge proprio la donna, molto invecchiata e provata, ma sempre altera e dignitosa, felice di rivedere la sua cara amica e di conoscere le sue nipoti. Sedute attorno ad un tavolo prendono insieme il te, mentre lo sguardo delle due giovani ragazze si posa sul medaglione che la marchesa porta al collo: la fotografia di Franco, da cui non si era mai separata.

Con questo finale inaspettato, il film recupera in pieno le atmosfere malinconiche e crepuscolari proprie delle liriche di Gozzano, rovescia il riso in sorriso amaro, si tinge di velata tristezza. Quella stessa che qualche decennio prima rivestiva di sé il finale de *Il piccolo garibaldino*, la pellicola risorgimentale a cui, più di tutte le altre, *Un garibaldino al convento* si lega, in pieno conflitto bellico, per i suoi contenuti più profondi, soprattutto per il tema del volontarismo e della giovinezza spenta crudelmente ma eroicamente. Non scorre il sangue sullo schermo, Franco si allontana dalla donna amata ancora in vita, eppure l'immagine della Bella morte, quella per la Patria, aleggia ovunque. Al posto della *Mater dolorosa*, l'*Amata dolorosa*, che posta sin dall'inizio sotto la protezione della Vergine Maria, diverrà la custode fedele della memoria dell'estinto, che può continuare a vivere nel ricordo delle persone care.

Fra le due donne, solo la borghese Caterinetta si sposerà e darà vita a una numerosa discendenza di figli, nipoti, pronipoti, ma quasi senza il contributo maschile. La sua discendenza infatti sembra essere frutto di partenogenesi, priva di qualunque

riferimento sessuale, così come la Nazione appare formata soprattutto da Fratelli e Sorelle piuttosto che da Uomini e Donne nella loro specificità di genere (ogni volta che nel film viene cantato l'inno di Mameli, come in una sorta di contrappunto canoro, vengono inquadrate successivamente le Suore del Convento, strette a cantare in chiesa attorno alla statua della Madonna). Catarinetta diventa qui il simbolo e il modello, più che della Madre Patria, della Nazione, capace com'è di guardare al futuro: ha otto nipoti ed è già bisnonna, si muove in automobile, è autorevole e decisa, come quando apre le finestre del salotto di casa di Mariella per farvi entrare la luce e la vita. Ella assume su di sé il peso di tutta quanta la genitorialità ed è capace di reagire ai colpi della sorte. In questo senso la vera novità del film è costituita dallo sguardo e dalla sensibilità femminile sugli eventi anche drammatici e dolorosi, frutto probabilmente della presenza di una donna, Margherita Maglione, tra gli sceneggiatori ma anche della consapevolezza che il principale pubblico di riferimento, nelle sale cinematografiche, sarebbe stato costituito proprio da donne: nel momento più drammatico della secondo conflitto bellico, con i soldati italiani impegnati su più fronti, dall'Unione sovietica all'Africa, a vedere il film sarebbero andate soprattutto mogli, figlie, fidanzate, giovanette alle quali viene fornita un'eccezionale lezione sui sacrifici imposti dall'amore di patria e sulla necessità di essere all'altezza delle sfide della grande Storia.

Alla sua uscita sugli schermi nazionali, il film venne lodato da Giuseppe De Sanctis sulle pagine della rivista *Cinema*[208] proprio per la capacità di volgere le atmosfere malinconiche della poesia crepuscolare in ironia sagace, per la maestria con cui il regista aveva saputo dirigere la complessa orchestrazione narrativa in senso fortemente corale. Contemporaneamente il critico muove a De Sica un piccolo appunto per il tono retorico assunto dal finale del film, con l'arrivo dei garibaldini al suono dell'inno di Mameli, che pareva riflettere una debole preparazione culturale del giovane regista[209], incapace di sciogliere altrimenti la narrazione.

[208]G. De Sanctis, *Un garibaldino al convento*. *Film di questi giorni*, in «Cinema», 10 aprile 1942, citato in M. Cardillo (a cura di), *Da Quarto a Cinecittà*, Frosinone, 1984, pagg.88-94. A proposito di questo libro, si ringraziano lo studioso Massimo Cardillo, l'Amministrazione provinciale di Frosinone, la Direttrice della Biblioteca provinciale, per averci fatto dono dell'opera, a oggi fuori commercio e non facilmente rinvenibile nei normali circuiti culturali.

Se tuttavia le istanze letterarie e le regole della verosimiglianza non erano pienamente chiare al giovane De Sica, lo erano senz'altro a Renato Angiolillo, a Giuseppe Zucca, a Adolfo Franci e a Margherita Maglione, autori e coautori degli script del film. Renato Angiolillo, liberale antifascista di origine lucana, divenuto poi subito dopo la fine della guerra il famoso editore-proprietario de *Il Tempo*[210] di Roma e poi alle prime elezioni democratiche del 1948 senatore eletto nelle file del Partito Liberale italiano, era stato l'ideatore del soggetto, mentre gli altri tre, avevano scritto la sceneggiatura e i dialoghi. L'elemento satirico, la vena ironica e a tratti dissacrante, rivolta più verso la società fascista pomposa e declamatoria che verso quella borbonica, oltre che al toscano Adolfo Franci, potrebbe essere ascritta dunque allo stesso Renato Angiolillo, il quale rivendicando la propria libertà di espressione come giornalista e intellettuale all'interno del regime totalitario, era stato inviato al confino a Bari per parecchi anni, prima di poter tornare a Roma e cominciare a lavorare per il cinema. Ma anche allo stesso Giuseppe Zucca, che se si era già conquistato un ruolo di primo piano nel mondo cinematografico collaborando con Alessandro Blasetti e altri importanti registi, e che aveva al suo attivo scritti caratterizzati da brillante umorismo. Poeta, giornalista, aveva anche collaborato nel primo decennio del XX con *Il Giornale d'Italia*, il quotidiano fondato da Sonnino e Franchetti, su posizioni liberali moderate. Tra i film da lui scritti e sceneggiati il più famoso era stato *Vecchia guardia* per la regia di per Alessandro Blasetti, in cui una

[209] Giuseppe De Sanctis, regista e sceneggiatore, considerato uno dei padri del neorealismo italiano, collaborò a lungo con la rivista *Cinema*, condividendo come molti giovani suoi coetanei che nei primissimi anni '40 frequentavano il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, le posizioni culturali di Bottai, volte a un rinnovamento espressivo dell'arte cinematografica, negli anni dei telefoni bianchi. La conoscenza e l'amicizia di giovani comunisti come Antonello Trombadori, Mario Alicata lo porterà poi a posizioni ideologiche e politiche proprie del Partito Comunista Italiano.

[210] Interessante è la testimonianza sull'attività giornalistica, politica, culturale di Renato Angiolillo in quegli anni cruciali della caduta del regime fascista, offerta proprio sulle colonne del quotidiano romano da un suo vecchio collaboratore redazionale, Marcello Zeri, il quale ricostruisce anche il profilo antifascista dell'editore, rimasto sempre su posizioni liberali, nonostante le limitazioni delle libertà individuali esercitate su di lui dall'apparato repressivo fascista. Il quotidiano *Il Tempo*, erede di un giornale denominato *Italia* fondato da Cavour che Angiolillo aveva acquistato da alcuni suoi amici antifascisti, pubblicò i famosissimi *Diari* di Galeazzo Ciano divenendo così subito una delle più importanti testate della capitale e della Nazione. Fra gli iniziali redattori, accanto a Angiolillo e a Zeri, anche Leonida Repaci, che aveva cominciato la sua attività di giornalista scrivendo sulla rivista *Ordine nuovo* di Antonio Gramsci. Cfr. Redazionale, *Paisà e D-Day li raccontammo così*, *Il Tempo*, 7 giugno 2009, citato anche sul sito online www.wikipedia.it alla voce *Renato Angiolillo*. Per il ruolo politico di Angiolillo come senatore si consulti il sito del Senato della Repubblica italiana, alla voce I legislatura, www.senato.it

certa atmosfera retrò era presente nella riproposizione nostalgica dell'attivismo squadrista e movimentista del fascismo delle origini, culminato nella Marcia su Roma.

Adolfo Franci, dal canto suo, critico cinematografico per la rivista «La fiera letteraria» con Riccardo Bacchelli, aveva incrociato nella sua multiforme attività di scrittore, di critico letterario, di sceneggiatore, intellettuali quali Giovanni Papini e Arrigo Soffici, editori quali Attilio Vallecchi, con i quali aveva collaborato, fino all'aprile del 1920, per la rivista pubblicata in lingua francese *Vraie Italiè.*[211] Faceva parte, inoltre, di quel gruppo di artisti e giornalisti che si riunivano a cena presso la trattoria Bagutta di Milano, dove l'undici novembre 1926, avevano dato vita al primo premio letterario italiano, il Premio Bagutta[212] appunto. A questa sua prima esperienza diretta nel cinema come sceneggiatore di *Un garibaldino al convento*, fece seguito un'intensa collaborazione con Vittorio De Sica, per film quali *I bambini ci guardano*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* (per il quale vinse, con gli altri autori, il premio Oscar per la sceneggiatura).

A Franci e allo scenografo Venieno Colasanti (premio *Oscar* anche lui qualche anno dopo per il film *El Cid*) si devono probabilmente anche i riferimenti pittorici all'interno del film, notati da subito dallo stesso Giuseppe De Sanctis[213]: oltre al nome stesso di Tiepolo, in molte inquadrature del film sono richiamati i quadri e le atmosfere dei quadri di Ottone Rosai e dei macchiaioli toscani Giovanni Fattori e Silvestro Lega, a rendere ancora più sottilmente raffinata l'atmosfera complessiva di quel mondo vagheggiato a distanza, che sembra identificarsi con l'Italia liberale del primo Novecento.

---

[211] A. Franci, *Tramonti*, in «I Libri del giorno. Rassegna mensile internazionale», Fratelli Treves, 1920 aprile, Vol. III, fascicolo 4. Consultabile online sul sito della Biblioteca Braidense: www.emeroteca.braidense.it. Sulla stessa rivista, sulla quale scriveva con una certa assiduità Franci, e su cui erano stati pubblicati interventi di Borgese, Ojetti, Prezzolini, Baldini, Margherita Sarfatti, erano state pubblicaie pure, nel 1919, dei versi di Giuseppe Zucca.

[212]Oltre a Franci e allo stesso Bacchelli, i fondatori del premio furono Orio Vergano, Mario Alessandrini, Luigi Bonelli, Paolo Monelli, Antonio Nicodemi, Antonio Scarpa, Ottavio Steffenini, Mario Vellani Marchi, Antonio Veretti

[213] G. De Sanctis, *Un garibaldino al convento*, cit. pag. 93.

8. *All'ombra della gloria*

Ancora nel 1943, alla vigilia dello sbarco delle forze anglo-americane sulle coste sudorientali della Sicilia, il tema risorgimentale della spedizione dei Mille in Sicilia torna nel film realizzato dal giovane regista palermitano Pino Mercante, formatosi nei circuiti universitari dei CineGuf e noto già nell'ambiente cinematografico per la sua produzione documentaristica. Il cast tecnico del film era composto, per la prima e l'ultima volta in un film garibaldino, tutto da siciliani. Erano isolani infatti sia la casa di produzione, la Sicania film, sia i soggettisti, Ovidio Imara e Santi Savarino, sia lo sceneggiatore, il messinese Giuseppe Zucca, sia infine lo scenografo, il famoso architetto palermitano Giuseppe Vittorio Ugo. In embrione il tentativo, poi ripreso subito dopo la fine della guerra e sostenuto finanziariamente dal Banco di Sicilia, di rifondare il cinema siciliano e di fare dell'isola una sorta di Hollywood italiana, uno dei set naturali più importanti per la cinematografia italiana e straniera.

Il film, in lavorazione ancora nell'aprile del '43[214], venne coinvolto appieno nella discussione politica relativa alla necessità di evitare la produzione di film in costume o di ambientazione storica avviata dal Ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini, e ripresa nelle stesse istanze anche da Gaetano Polverelli, che lo aveva sostituito in quel ruolo a partire dal febbraio 1943. Pavolini, infatti, già dall'inizio della guerra, aveva invitato più volte i produttori cinematografici a concentrare i loro sforzi economici solo sulla produzione di film che guardavano al presente, all'esaltazione dello spirito fascista della società, ai processi di modernizzazione del paese e all'esempio di eroismo offerto dall'esercito italiano impegnato sul fronte di guerra. Sulle colonne delle più importanti riviste cinematografiche del tempo, da *Film* a *Cinema* e a *Lo Schermo*, tali indicazioni erano state più volte espresse chiaramente, ma evidentemente spesso erano state disattese.

[214] Archivio centrale dello stato, Ministero Cultura popolare, Gabinetto, busta 143, fascicolo cinematografia. , Direzione generale per la Cinematografia. Appunto per il Ministro.

In un'informativa del Direttore Generale per la Cinematografia, all'epoca Eitel Monaco, del 23 aprile 1943, infatti, viene sollevato nuovamente il problema, in conseguenza di un articolo alquanto ironico intitolato *Passa mezzo Ottocento sugli schermi italiani*, pubblicato il 18 aprile precedente su *Il Corriere della Sera* a firma del critico letterario, poi premio Bagutta, Raul Radice. Eitel Monaco, che già dal 1941 aveva sostituito ai vertici della Cinematografia di Stato Vezio Orazi, quasi giustificandosi, passa il rassegna i «film dell'800 o in costume nella produzione del 1943»[215]: su un totale di 35 film ultimati, solo 14 sono in costume; su 27 in lavorazione, 8 sono in costume; su 15 in fase di montaggio, 3 sono in costume; su 17 in preparazione, 2 saranno in costume. Tali dati, a parere dello scrivente, dimostravano che contrariamente a quanto sottolineato da Radice, l'intervento svolto dal Ministero per ridurre la percentuale di film in costume era stato efficace e puntuale. Il Direttore generale, inoltre, ci tiene a precisare al Ministro che anche tra quei film genericamente detti in costume, ve ne erano alcuni che dovevano essere considerati «vere e proprie opere di ricostruzione storica e che non potrebbero, pertanto, essere qualificati come film dell'800 a meno di non volere estendere tale definizione oltre i suoi precisi termini cronologici e spirituali». A dimostrazione di quanto sostenuto citava film come *I Pagliacci* e *Maria Malibran* che, a suo dire, erano opere storiche di carattere politico o religioso che, pur avendo un evidente contenuto spettacolare avevano anche un indiretto fine di propaganda. Le considerazioni sul carattere storico-propagandistico dei film in costume, pur ambientati nell'Ottocento, sono estese da Monaco anche ad altri film in lavorazione come appunto *L'ombra della gloria* e *Piazza San Sepolcro*, che «non possono certamente essere giudicati semplici film in costume». Entrando poi nel merito del problema sollevato dal giornalista, soprattutto del successo ottenuto presso il grande pubblico da film di ambiente ottocentesco (e aggiungiamo noi risorgimentale) come *Malombra*, *Piccolo mondo antico*, il direttore generale si giustifica affermando che tale successo «non può sorprendere, poiché tali film, per la loro intrinseca qualità artistica, non hanno mancato di attirare l'attenzione del pubblico e della critica. Ma sarebbe un errore attribuire tale successo soltanto alle caratteristiche storiche dei soggetti di tali film, nei quali prevalgono, invece, manifestatamente i valori estetici

[215] Idem

conferiti ad esse dalla regia, dalla interpretazione, e dalla scenografia». L'appunto per il Ministro è accompagnato da una sintesi operata da un anonimo ma solerte funzionario del MinCulPop sul testo dell'articolo di Raul Radice, su cui venne appuntato invece a matita, probabilmente a puro ed esclusivo uso interno, il commento: «Ha ragione. Provvedere».

Nell'analisi dell'articolo infatti si sottolinea l'abilità del critico letterario che mentre mostrava di voler difendere la presenza sugli schermi di film di impianto ottocentesco, in quanto privi di pericoli latenti e di intenti di evasione dal presente, aveva voluto invece sottolineare ironicamente proprio questi pericoli e questi intenti: il ricorso al passato per dimenticare il triste presente. Il redattore della nota, a fronte di queste valutazioni, esprime chiaramente tutta la sua preoccupazione, consapevole com'è che il cinematografo sia «un'arma pericolosissima, le masse leggono poco e vanno al cinema, assorbendo facilmente il veleno propinato. Dai film americani si è passato ora… agli ottocenteschi, e così il popolo vive sempre più lontano dalla Rivoluzione fascista. I produttori dovrebbero essere capaci di presentare film nei quali, anche senza mai nominare il fascismo, venisse celebrato il tipo di vita fascista, la civiltà del lavoro, l'orgoglio, l'intraprendenza umana. Invece si rifugiano, con intelligenza ebraica, nell'ottocento appunto per evadere il nuovo ordine e stordire il pubblico con l'oppio del vecchio regime. "Beati quei tempi" è la frase consuetudinaria che si ascolta nelle sale di proiezione»[216].

In effetti *All'ombra della gloria*, uno dei film considerati da Eitel Monaco non come un generico film in costume ma come un film storico nel senso pieno del termine, sembrava andare nella direzione auspicata dal potente Direttore generale per la Cinematografia, in quanto probabilmente possedeva tutte le caratteristiche di un'opera cinematografica storico-politica, portatrice di un indiretto fine di propaganda volto a celebrare l'indomito spirito guerriero della società italiana, con l'obiettivo dichiarato di rinnovare il mito della rivoluzione fascista.

Non è possibile giudicare oggi fino a che punto il film di Mercanti rispondesse a quelle caratteristiche. La pellicola infatti andò smarrita nell'immediato dopoguerra,

[216] Ibidem.

ma alcune foto di scena, sei in tutto, realizzate dai produttori della Sicania, i fratelli Gorgone, e la sinossi pubblicati su alcune riviste cinematografiche del tempo, ci consentono di comprendere alcuni elementi e alcune strutture narrative utilizzate nella rappresentazione in immagini del passato risorgimentale. E' possibile, inoltre, far emergere dal buio della storia e della memoria calato su questo film a seguito della sua perdita, qualche ulteriore informazione relativa alla formazione culturale e ideologica di quanti vi lavorarono nelle vesti di soggettisti e sceneggiatori. Questi erano infatti alcune delle personalità più di rilievo nel mondo giornalistico e cinematografico del tempo, non solo a livello regionale ma anche nazionale. Autore del soggetto, insieme con Ovidio Imara, era stato infatti Santi Savarino: giornalista, letterato, commediografo, già sceneggiatore di film come *Cavalleria rusticana* di Amleto Palermi, si era distinto anche per le sue forti prese di posizione antisemite espresse in due accesi articoli contro la razza ebraica pubblicati su Il *Giornale di Sicilia* nel luglio del 1938[217] per la sua adesione, insieme con nomi importanti della cultura e della politica italiana, al Manifesto della Razza pubblicato nel luglio del 1938.

Giuseppe Zucca[218], invece, autore della sceneggiatura e dei dialoghi del film, proprio l'anno prima, nel 1942, era stato uno dei co-sceneggiatori di *Un garibaldino al convento*, diretto da De Sica. In precedenza aveva collaborato più volte con Alessandro Blasetti, in qualità di autore di soggetti e di sceneggiature quali *Vecchia*

[217] Santi Savarino, nato a Partinico nel 1887, fu scrittore, sceneggiatore, commediografo, amico di Luigi Pirandello, di Rosso di San Secondo, di Angelo Musco, di Curzio Malaparte per il quale scrisse alcune commedie e tradusse testi dall'italiano al dialetto. Letterato, giornalista, di posizioni conservatrici, dopo la fine della guerra, nel 1946, passò a dirigere il prestigioso quotidiano romano *Il Giornale d'Italia*, fondato nel 1901 con il contributo di Sidney Sonnino e Franchetti, su cui scrivevano alcune delle penne più prestigiose del giornalismo italiano del tempo. Il quotidiano, durante il periodo in cui fu diretto da Savarino, ospitava tra gli altri anche gli interventi di don Luigi Sturzo in polemica aperta con Amintore Fanfani. Savarino, nel 1953 fu eletto, da indipendente nelle liste della Democrazia cristiana, senatore nella II legislatura della Repubblica italiana (1953-1958), condividendo proprio con don Sturzo l'adesione al gruppo misto di Palazzo Madama. I suoi due articoli in difesa della razza italiana sono citati in L. Vicenti, *Il silenzio e le urla*, 2007. Secondo la testimonianza dello studioso Cassarubea sarebbe stato anche vicino ai capi mafia di Partinico e sarebbe stato in rapporti con Lucky Luciano. Secondo invece il ricordo e la testimonianza di altri, come ad esempio di Vito Maurogiovani, che lo conobbero come giornalista presso riviste cinematografiche fu invece un massone e antifascista. Agli inizi della sua attività di giornalista, fu collaboratore de *La Tribuna* di Roma, per poi passare come capo-redattore presso *La Stampa* di Torino, nel periodo in cui vi era anche Augusto Turati. Cfr. www.vitomaurogiovani.wordpress.com/storia-di-un-settimanale-cinematografico-film/

[218] Giuseppe Zucca, oltre ai film su indicati, sceneggiò successivamente quasi tutti i film di Pino Mercanti.

guardia del 1935, *Aldebaran*, *Un'avventura di Salvator Rosa*, *La corona di Ferro*. In particolare Vecchia guardia veniva sentito, insieme con il film Camicia nera di Forzano e Redenzione tratto da un testo di Roberto Farinacci, il film che più di tutti incarnava lo spirito giovanile e movimentista del regime.

L'architetto palermitano Giuseppe Vittorio Ugo, figlio del famoso scultore Antonio che era stato collaboratore di Ernesto Basile, architetto e ingegnere egli stesso, che sarebbe divenuto uno dei più importanti esponenti del razionalismo architettonico siciliano, aveva curato l'impianto scenografico e diretto la produzione del film. Corrado Pavolini, infine, fratello di Alessandro, aveva supervisionato, e quindi riteniamo anche avallato, la regia di Mercanti. Il film presentava dunque tutte le garanzie necessarie affinché l'ambientazione storica ottocentesca non si traducesse solamente in un'evasione dal triste presente della guerra, ma assolvesse una precisa funzione politica volta a ricordare al pubblico la capacità guerriera del popolo siciliano, in rivolta contro l'oppressore straniero, i Borbone. La rivista *Cinema*, diretta da Vittorio Mussolini, da cui è stato possibile trarre le foto e la trama, nel numero del 10 giungo 1943, lo presentava infatti proprio come «Un film garibaldino che esalta le virtù eroiche del popolo siciliano»[219]. Il motivo solito però, quello della rivoluzione interclassista del popolo siciliano già presente nella cinematografia risorgimentale fin dagli anni Dieci, si contamina questa volta con quello della storia d'amore svolta con i toni melodrammatici dell'amore contrastato tra i due giovani protagonisti, Federico e Angelica, sul modello che era stato offerto nel 1925 da Carmine Gallone nel suo *La cavalcata ardente. Passione garibaldina.*

Al centro della narrazione è infatti, ancora una volta, la Sicilia del 1860, già in rivolta in attesa dell'arrivo di Garibaldi e dei suoi volontari. A preparare e a sostenere l'insurrezione dell'isola tutta quanta la popolazione, nelle sue varie componenti sociali, dall'aristocrazia ai contadini, ai religiosi del luogo, fra cui un sanguigno frate, Fra' Formica, interpretato da Giovanni Grasso junior[220]. A guidare i picciotti siciliani, il barone di Villagrazia, che li ha radunati in casa sua in attesa del momento

[219] Centro sperimentale di cinematografia, Biblioteca L. Chiarini: Rivista *Cinema*, quindicinale di divulgazione, fondato da Ulrico Hoepli; direttore Vittorio Mussolini, Organo della Federazione nazionale Fascista degli Industriali dello spettacolo. Anno VIII, Vol. 1, 10 giugno 1943, XXI dell'era fascista, pag. 348.

opportuno per agire, aiutato dal suo giovane fattore, Federico. Questi ama segretamente, riamato, Angelica (interpretata dall'attrice Luisella Beghi), figlia del barone, che però è stata promessa dal padre al duca di Monterosso, un uomo vanesio interessato al patrimonio della ragazza più che a lei come persona. Alla notizia dello sbarco, il barone parte con i suoi uomini per raggiungere Garibaldi. Federico (l'attore Alfredo Varelli), mentre si sta recando nel luogo dove sono nascoste le armi per i ribelli, viene sorpreso dalle truppe borboniche e ferito. Federico, arrestato dalla gendarmeria borbonica, riesce a fuggire, ma viene sospettato di tradimento dai suoi compagni di lotta in quanto visto confabulare con i gendarmi[221]. Trova rifugio presso il convento del paese, dove per caso viene a sapere del fidanzamento fra Angelica e il duca di Monterosso. Profondamente turbato per la notizia, pensando che Angelica si sia fatta gioco di lui, corre verso la villa del barone per affrontare la ragazza, ma non la trova perché questa, avvertita del suo ferimento, è corsa a sua volta al convento. E' il fratellino di Federico, il piccolo Peppino, ardente patriota pure lui, che «consacra con il suo sacrificio sublime la sommossa scacciando l'oppressore dalla Sicilia e facendo riconciliare, col più sacro dei giuramenti, i due giovani innamorati»[222]. La morte di Peppino, avvenuta nel nome di Garibaldi, spinge Federico a correre in aiuto ai picciotti che avanzano vittoriosi con i Mille.

A causa delle operazioni militari che portarono il 10 luglio 1943 le forze alleate a sbarcare in Sicilia, il film venne proiettato nel Sud dell'Italia nel 1944, mentre nel resto del paese fu distribuito nel 1951, ad eccezione della città di Milano, dove fu proiettato nel 1946, prima di essere perduto per sempre[223]. Un anonimo critico cinematografico, come hanno documentato gli studiosi Chiti e Lancia, ne scrive infatti nell'aprile del 1944 sul Corriere d'Informazione: «[…] I due drammi, quello guerriero e quello amoroso, finiscono bene. *All'ombra della gloria* è un lungo, movimentato episodio che contiene tutti gli elementi romanzeschi per tenere sospesi

[220] R. Ghini, E. Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film italiani dal 1930 al 1944*, Gremese editore, Roma, 2005, pag. 23.

[221] Queste informazioni sulla trama sono tratte dal sito www.mymovies.it

[222] Rivista Cinema, 10 maggio 1943, fascicolo 165, pag. 284

[223] R. Chiti, E. Lancia,

gli animi. Vi compaiono Luisella Beghi, Alfredo Varelli, Mario Ferrari e, in una popolaresca figura di grosso frate patriota, Giovanni Grasso […] »[224].

Le foto pubblicate dalla rivista Cinema consentono ulteriori riflessioni sul film, relative al ruolo attivo, militare, esercitato dal frate nella rivolta del popolo siciliano. Il frate infatti viene ripreso con un fucile in mano nell'atto di sparare, insieme con altri picciotti alle truppe borboniche, sostenuto e incitato da Peppino. A differenza di tutte le figure di religiosi presenti nella filmografia risorgimentale garibaldina, per la prima volta sullo schermo anche la chiesa è chiamata a sostenere attivamente la sua parte militare. La difesa del territorio nazionale richiede ora, nel cuore della II guerra mondiale, alla vigilia della sconfitta delle truppe dell'Asse, la risposta e il coinvolgimento di tutta quanta la Nazione. Se negli altri film infatti le varie figure di religiosi, da fra' Lorenzo a padre Costanzo, erano stati gli ispiratori e i cospiratori per eccellenza della ribellione dei siciliani, ma non si erano macchiati del sangue del nemico, assicurando in questo modo una forte sacralità mistica alle vicende narrate, nel film *All'ombra della gloria* il capo dei cospiratori è un nobile, al seguito del quale si muovono tutti gli altri rivoltosi liberali, senza minaccia alcuna per l'ordine costituito. La mobilità sociale, ancora una volta è consentita attraverso il matrimonio, quello che si celebrerà dopo la cacciata dei soldati borbonici tra Federico e Angelica. Riprendendo un motivo già presente in *1860,* ma anche in *Vecchia guardia*, a santificare e consacrare la Patria è il sangue innocente di un bambino, Peppino, patriota ardente nonostante la sua giovane età, che dimostra più saggezza e più coraggio del fratello maggiore. Solo la morte di Peppino, il suo sacrificio eroico fanno sì che Federico superi l'egoismo che lo ha spinto ad anteporre i suoi sentimenti personali alla lotta del popolo contro l'oppressore. In una delle immagini riportate sulla rivista cinema è ripresa la scena della morte del ragazzino: Angelica stringe tra le sue braccia il morente, mentre Federico è chino su di lui. Alle loro spalle, inoltre, si intravvede il basamento della statua di un santo (non è escluso che possa essere anche l'immagine di Cristo risorto), motivo che sicuramente o lo sceneggiatore (Zucca) o i soggettisti (Savarino e Imara) avevano ripreso dal Blasetti di *1860*, il film più famoso e più noto già a quei tempi sulla spedizione dei Mille in Sicilia. Davanti a

[224] Ibidem

quella statua, comunque, i due innamorati giurano di riconciliarsi. Il tema del martirio, della morte e del sangue versato per la patria presente in tutta la filmografia risorgimentale da Il piccolo garibaldino in poi, ritorna riproposto in termini quasi di sacrificio eroico di un giovane. Questo motivo insieme con quello del matrimonio costitutivo della Famiglia-Nazione, Madre-Patria, della rivolta interclassista, del ruolo attivo richiesto alla Chiesa e agli uomini di chiesa nella lotta contro il nemico, faceva probabilmente di questo film non un semplice film in costume ma un'opera sentita come politica, adatta alla propaganda di regime nel pieno del secondo conflitto mondiale, pur finendo per essere quasi profetica rispetto ai destini futuri dell'isola e dell'intero paese. La Sicilia, infatti, tornava ad essere al centro della storia nazionale ma questa volta non per la ribellione contro il Borbone, ma per l'inizio della fine dello Stato monarchico-fascista. *All'ombra della gloria* diveniva così il simbolico canto del cigno di quelle Figure del profondo, ormai ridotte veramente a pura retorica, del discorso nazionale di origine ottocentesca, più prosasticamente costretto a fare i conti con le macerie del nazionalismo.

9. *Il brigante di Tacca del Lupo*

Ispirato al racconto omonimo di Riccardo Bacchelli, pubblicato dalla casa editrice Garzanti nel 1942 (lo stesso anno peraltro della pubblicazione per Einaudi de *L'Alfiere* di Carlo Alianello), *Il brigante di Tacca del Lupo*[225] fu realizzato da Pietro Germi nel 1952. Il film rappresenta una sorta di chiave di volta cinematografica fra le due line interpretative che abbiamo individuato alla base delle diverse e antitetiche narrazioni visuali del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia, da una parte quella identitaria e nazionalizzante basata su un canone poetico che aveva riutilizzato e progressivamente risemantizzato le allegorie e «le figure del profondo del discorso

[225] Cfr. R. Bacchelli, *Il brigante di Tacca del Lupo e altri racconti disperati*, Garzanti, 1942.

nazionale» costruito a partire dai testi di poeti «settentrionali» otto-novecenteschi, dall'altra quella revisionista, costruita a partire dai romanzi di narratori siciliani e «meridionali»[226] del tardo Ottocento e del Novecento.

Il film è infatti liberamente tratto da un testo narrativo, ma sceglie la forma dell'*Epos* per raccontare il faticoso processo storico della costruzione dello Stato nazionale italiano nel periodo post-unitario, ponendo ma solo in apparenza i buoni da una parte e i cattivi dall'altra, alla maniera di molti film *western* all'americana[227]. La dimensione epica, in realtà, poteva essere ben iscritta alla cifra stilistica di Bacchelli[228], che era al tempo stesso poetica e narrativa, in quanto lo scrittore distilla

[226] Tali definizioni, settentrionale e meridionale, in riferimento alla provenienza di poeti e scrittori percepiti complessivamente come italiani, attengono ovviamente a una artificiale distinzione, in quanto storicamente soltanto a partire dall'unificazione nazionale, nel 1861, si poté individuare un Nord e un Sud, un Settentrione e un Meridione dell'Italia intesa come entità statale unitaria. Per i poeti della prima metà dell'Ottocento si dovrebbe distinguere più propriamente tra varie aree geografiche d'influenza culturale: quella lombarda, quella veneta, toscana e così via. La percezione e la costruzione simbolica da parte di scrittori e poeti di una Patria delle Lettere, sentita come preesistente alla nascita della stessa Patria fisico-politico-istituzionale (il discorso nazionale di bantiana memoria), può autorizzare per comodità d'uso, limitatamente agli aspetti culturali, l'impiego di queste espressioni.

[227] Questa impostazione fu sottolineata da molti critici cinematografici fin dalla prima uscita della pellicola sugli schermi, che rimproverarono a Germi di non aver compreso e analizzato il problema dal punto di vista storico e sociale e di averlo semplificato attraverso l'adozione di uno schema appiattito sul modello dei film alla John Ford, con tanto di arrivano i nostri e di carica finale al suono della tromba. In questo modo si esprimeva Gian Luigi Rondi, recensendo il film sulla rivista «La fiera letteraria», n. 49, 7 dicembre 1952, ma soprattutto Guido Aristarco, il cui giudizio negativo fu impietoso, giungendo a parlare di un'involuzione del regista Germi già iniziata con il film *Il cammino della speranza* e di un tradimento ingiustificato del racconto di Bacchelli, visibile soprattutto nel modo in cui aveva riabilitato il personaggio di don Filippo Siceli e, al converso, trasformato il personaggio del cavaliere catalano don Diego Silvestre in un oscuro ufficiale del disciolto esercito borbonico, poco significativo sul piano della narrazione. G. Aristarco, *Il brigante di Tacca del Lupo*, in «Cinema Nuovo», n. 1, 15 dicembre 1952, pag. 26. Entrambe i giudizi, quello di Rondi e quello di Aristarco, sono riportate in nota da P. Cavallo, *Viva l'Italia. Storia, cinema, identità nazionale (1932-1962)*, Liguori Editore, Napoli, 2009, pag. 342, nota n. 73. Cfr. G. Ghigi, *Il tempo che verrà. cinema e risorgimento*, Gambier&Keller, Venezia, 2011, pag. 107-108.

[228] Proprio Bacchelli, poi, era stato uno degli animatori di punta di molte riviste letterarie del primo Novecento, da «La Voce», a «La Ronda» con Emilio Cecchi, ma anche di altre, quali «La Fiera letteraria» con Adolfo Franci, «Il Selvaggio», la «Nuova Antologia», non mancando inoltre di collaborare con i quotidiani «La Stampa» di Torino e «Il Corriere della Sera» di Milano. Sempre con Adolfo Franci e altri intellettuali fu tra fondatori e sostenitori del premio Bagutta. La sua produzione maggiore fu però legata alla sua attività di poeta, di romanziere, di novelliere, in cui diede le sue prove migliori con romanzi quali *Il diavolo al Pontelungo* e *Il Mulino del Po*. Il racconto *Il brigante di Tacca del Lupo*, ambientato nel Gargano e in Terra di Bari, rifletteva anche la conoscenza diretta dei luoghi, frutto di un viaggio da lui compiuto in Puglia nel 1929, le cui tracce rimangono in un altro racconto della raccolta, *Le arance dell'Unità d'Italia*, che inizialmente costituiva uno dei sei articoli da lui scritto come corrispondenza del viaggio per «La Stampa» di Torino proprio nel 1929. Successivamente, nel 1952, tornerà sull'argomento anche in *Italia per terra e per mare*, pubblicato da Rizzoli.

in prosa, attraverso una tessitura lessicale intrisa di echi lirici (leopardiani, danteschi), la lezione narrativa di Manzoni, Nievo, Verga. A questi maestri Bacchelli, forte anche del programma di ritorno all'ordine dopo lo sperimentalismo e l'avanguardismo primonovecentesco propugnato dalla rivista letteraria «La Ronda», guarda infatti nel filtrare, attraverso una sua scrittura elegante e conclusa, le contraddizioni storiche, sociali, del mondo che lo circonda, mosso da un alto senso etico e morale.

Il racconto di Bacchelli e il film di Germi, insieme considerati nonostante le profonde differenze che li caratterizzano e il modo diverso di accostarsi al problema posto al centro della narrazione, segnano pertanto il punto d'arrivo della prima linea interpretativa ma contemporaneamente il punto di partenza della seconda. Entrambi guardano a uno dei nodi storiografici più rilevanti ritenuto conseguenza diretta delle speranze suscitate dalla spedizione dei Mille nel 1860, dalla caduta del Regno borbonico, dall'unificazione nazionale della penisola sotto le insegne della dinastia sabauda: l'esplosione del brigantaggio nella parte continentale dell'ex-regno di Francesco II, divenuto ora, sulle carte geografiche e nella percezione comune, semplicemente il Meridione d'Italia.

Bacchelli scruta, attraverso il punto di vista del capitano dei bersaglieri dell'esercito italiano Sgaralla, l'inestricabile groviglio di cause sociali, economiche, del malessere dei «cafoni» sobillati alla rivolta. Distingue le rivendicazioni politiche e dinastiche di ex-ufficiali borbonici, di legittimisti italiani e stranieri, di sanfedisti, di combattenti carlisti provenienti dalla Catalogna, istigati dalla corte borbonica rifugiatasi a Roma e mescolatisi, nonostante la buona fede, con accozzaglie fameliche di truppe sbandate e di «evasi e dimessi dalle galere nello sfacelo», incarnandoli tutti nella romantica e cavalleresca figura del capitano don Diego Silvestre, epigono del «migliore di quegli illusi», quel don José Borjes fucilato a Tagliacozzo. Condanna la pura brama di rapina., di saccheggio, di violenza e le turpitudini infami dei briganti, equiparati a delinquenti comuni. Bolla come «immondo ladrone» il brigante Carmine

Crocco, come «avanzi dell'ultima feccia» il personaggio principale del suo racconto, il «famigerato e astuto» Raffa-raffa il Muratore[229].

Solleva, però, questa volta attraverso un punto di vista interno alla comunità locale, quello di don Filippo Siceli, prima funzionario borbonico ora funzionario di polizia del nuovo stato liberale, il problema delle plebi, «della loro povertà», delle loro sofferenze e fatiche. E' questi che spiega al capitano «piemontese» rimasto estraneo a quel mondo, che le plebi meritano rispetto nonostante i loro difetti, a fronte soprattutto dei «nobili del Casino, capaci solo di scaldar le seggiole e di riscuotere le rendite delle terre, su cui i cafoni stentano da secoli» e dei galantuomini liberali, «che campano da secoli cavillando sulle leggi e sui processi», e che tutti insieme, disutili e oziosi, «ingiuriano e spregiano il cafone». Al quale peraltro, il nuovo governo unitario prima ancora che «benefizi, ha portato tasse, imposizioni, rincaro e scomodità; e parecchi soprusi e ingiustizie aggiunte a quelle di una volta»: innanzitutto quella della ripartizione delle terre «del Re, del Comune, del Convento» inghiottite dal «Galantuomo» (cioè dai liberali), che nulla ha lasciato alle vedove e agli orfani, ai contadini senza terra, neanche il diritto di spigolare né di raccogliere legna nel bosco.

Lo sguardo stanco e riflessivo del capitano Sgaralla, quale emerge dalle pagine del libro, è frutto di quattro anni di dura vita sulle montagne del Gargano e lungo le pianure della Capitanata, «rotta alla fatiche, alla fame, agli agguati; d'odio atroce, sospetto continuo, fra casi orrendi, nefandi delitti, giustizie spietate», nella consapevolezza però che seppur spietata, giustizia comunque doveva essere, non potendo mancare il governo nazionale «il dovere politico di reprimere il brigantaggio»[230]. Il capitano considera l'azione repressiva sua e dei suoi uomini «un'impresa utile, come estirpazione di bestie nocive» e la cattura del peggiore dei criminali, Raffa-raffa, come «uno degli ultimi atti di una guerra civile, anzi di una repressione poliziesca, triste e senza gloria».

[229] R. Bacchelli, *Il brigante di Tacca del Lupo e altri racconti disperati*, Mondadori, Milano, 1972, pag. 28-29. E' a questa edizione, e non a quella del 1942, che faremo riferimento nella nostra analisi.

[230]

Lo sguardo inflessibile del capitano Giordani (lo Sgaralla bacchelliano), sullo schermo, invece, viene posto come il frutto della necessità storica di imporre il rispetto della legge in una terra di frontiera, non più identificata con il Gargano e la Terra di Bari, ma con quella Lucania riottosa e ribelle dove occorre dimostrare, senza ulteriori tentennamenti, che il nuovo Stato italiano è in grado di reprimere qualsiasi tentativo di minarne le fondamenta e che non si sottrae alla lotta senza quartiere ingaggiata contro i briganti, spazzando via anche le eventuali collusioni e ambiguità dei civili e ottimati locali.

Germi, infatti, inizialmente sembra polarizzare il conflitto, con una sorta di discriminante dai confini netti e precisi, che poco spazio lascia alla comprensione delle ragioni dei vinti, schiacciati tutti dall'immagine dominante del criminale Raffa-raffa. Piuttosto si interroga sulle ragioni dei vincitori, sulla provenienza sociale dei soldati semplici di Vittorio Emanuele II, contadini e montanari anch'essi, lontani da casa, desiderosi di tornarvi, di rivedere madri, mogli, fidanzate, sottolineandone, nei volti assolati e stanchi, paure e contraddizioni, fragilità e debolezze, incarnate queste dal furto commesso da un bersagliere, che poi cadrà ucciso dai briganti, ai danni di una povera donna. Restituisce, cioè, un'anima e un'identità popolare all'esercito nazionale, quell'esercito italiano che, nell'assolvimento del proprio dovere, appena dieci anni prima, nel settembre del 1943, era stato lasciato dal re Vittorio Emanuele III e dal Maresciallo Badoglio allo sbando e esposto alla vendetta dell'ex-alleato tedesco, divenuto dopo l'armistizio di Cassibile, il nuovo nemico contro cui combattere. Con il procedere della storia invece l'iniziale rigidità del capitano dei bersaglieri cede il posto all'incontro e alla comprensione con l'ex funzionario Siceli, certificata alla fine del film dalle scuse offerte dal primo al secondo e dalla stretta di mano che i due si scambiano, a sugellare la nuova amicizia nata tra un militare del Nord e un funzionario del Sud, uniti dalla stessa battaglia per la costruzione dello stato nazionale.

Il film si apre con l'immagine di un paesaggio roccioso, su cui una didascalia fissa le coordinate storiche della vicenda narrata: il 1863, anno *horribilis* nella storia della lotta al brigantaggio, caratterizzato anche dalla approvazione, il 15 agosto, della

legge n. 1409, meglio conosciuta come Legge Pica dal nome del deputato moderato di origine abruzzese Giuseppe Pica che l'aveva proposta, ed entrata subito in vigore. Germi tuttavia non fa alcun riferimento, sul piano della ricostruzione storica fornita, a questa legislazione eccezionale e illiberale, grazie alla quale comunque, come ha sottolineato Salvatore Lupo, venne troncata la pratica delle fucilazioni sommarie e affermato il «diritto anche dei briganti catturati con le armi in mano a un processo, davanti a una corte legalmente costituita e, tra l'altro, a una difesa»[231]. Infatti la vicenda, pur essendo ambientata durante la stagione estiva e quindi nel periodo storico in cui la legge venne approvata, narra il momento culminante dell'azione repressiva operata attraverso esecuzioni sommarie sul campo, ritorsioni violente sulla popolazione ritenuta connivente o fiancheggiatrice dei briganti, ordinate proprio dal capitano Giordani nel tentativo di reprimere *manu militari* quello che a lui, uomo del Nord, appare un puro fenomeno criminale.

La didascalia iniziale recita: «Col disfacimento del regno borbonico, l'unità d'Italia è appena compiuta. L'entusiasmo che il passaggio liberatore di Garibaldi aveva suscitato tra le popolazioni meridionali, si era in gran parte spento. I contadini, oppressi da una povertà antica, erano portati ad attribuirne la colpa al nuovo governo piemontese, e rimpiangevano il Re di Napoli. Così, tra i resti dispersi dell'Esercito borbonico e i contadini del Sud miseri e delusi, si sviluppava il fenomeno del brigantaggio, che impegnò lungamente i soldati del Nord in una crudele guerriglia». Doveva essere sembrato troppo forte il termine guerra civile utilizzato da Bacchelli a Germi e agli sceneggiatori (Federico Fellini, Tullio Pinelli, Fausto Tozzi), anche perché probabilmente capace di evocare il dramma di un'altra guerra civile, temporalmente più vicina, quella combattuta fra il 1943 e il 1945 le cui ferite, ancora nel 1952, non erano certo rimarginate.

[231] Cfr. S. Lupo, *L'unificazione italiana*, cit. pagg. 132-133. Lo studioso siciliano non ritiene che questa legge abbia costituito il punto di partenza di una linea repressiva caratterizzante lo Stato nazionale in età liberale e proseguita anche nel periodo successivo. Di parere diverso lo studioso Roberto Martucci che, invece, sottolinea come la sua eredità sarebbe stata pesantissima e destinata a «segnare per decenni la vita pubblica del paese, in termini di crescente supremazia del re e dell'esecutivo rispetto a un legislativo a legittimazione debole […]», in R. Martucci, *L'invenzione dell'Italia unita. 1855-1864*, Milano, 1999, pagg. 333-338.

Per chiarire da subito la posta in gioco, e cioè che l'azione dei briganti alla Raffa-raffa ha il preciso obiettivo di distruggere l'unità nazionale per imporre una legge di natura fatta di rapina e di violenza, Pietro Germi, a differenza di Bacchelli, ricorre nuovamente al linguaggio allegorico proprio del «discorso nazionale» quale si era venuto delineando sugli schermi cinematografici nei decenni precedenti, utilizzando cioè, sul piano iconico, la «figure del profondo» della Campana/Campanile, allegoria della Madre-Patria Italia, e della bandiera tricolore simbolo della monarchia sabauda; sul piano narrativo quelle dell'Onore maschile sessuato, della Virtù femminile, dello Stupro e della Violenza sessuale, della Famiglia-Nazione. Solo che a differenza di quanto avveniva nei film muti del cinema delle origini, o anche in quelli girati durante il ventennio fascista, ora dopo le violenze, le morti, le stragi e gli orrori del secondo conflitto mondiale, quei *tropoi* sono usati in senso antifrastico: ad essere stata compromessa è l'esistenza stessa della Famiglia-Nazione, simboleggiata da Carmine e Zitamaria, la sua capacità di sopravvivere dopo essere stata macchiata dall'infame violenza sessuale subita dalla donna nella sua condizione di sposa casta e fedele a opera proprio di Raffa-raffa.

Il Sangue versato, questa volta, non sarà quello dei Martiri e degli Apostoli della rivoluzione garibaldina, necessario per propiziare la nascita della Nazione, ora il Sangue che dovrà scorrere per lavare le ferite, per purificare il corpo profanato della sacra Madre, della quale è stata compromessa la discendenza biologica legittima, è quello del nemico, di colui che ha arrecato offesa e disonore, secondo le regole del codice familistico diffuso nel Mezzogiorno d'Italia qui usato a paradigma della nascita della Nazione.

Germi, intessendo un dialogo a distanza con Blasetti e ripartendo proprio dalla scena conclusiva di *1860*, nella versione riedita nel 1951 con il titolo *I Mille di Garibaldi,* cioè dall'immagine di quella campana che risuonava in segno di vittoria e da quel tricolore con lo stemma sabaudo che garriva al vento, pone da subito la questione identitaria come nucleo concettuale del suo film, sottolineando i rischi e i pericoli che avevano messo in forse il processo di unificazione nazionale inizialmente guidato da Garibaldi, ma realizzato pienamente solo dalla monarchia sabauda, di cui

l'esercito nel film diviene l'espressione più compiuta. Non è un caso, pertanto, che sebbene la storia di Raffa-raffa, di Zitamaria, di Carmine, di don Siceli sia ambientata a Melfi, la Lucania di Germi assuma i tratti fisici e geografici della Sicilia di Verga e di Blasetti, quella della Cavalleria rusticana e del duello d'onore, dei fichi d'India e delle agavi spinose, delle pianure assolate e dei monti aridi, dei codici mafiosi dell'omertà e del silenzio, rappresentati ancora una volta dall'abitino della Madonna del Carmelo ritrovato sul cadavere di un brigante da un ufficiale dell'esercito italiano. Dei nomi, ancora, dei galantuomini possidenti della città: il sindaco cav. Lo Cascio, il segretario del Comune Rosario Cottafava, gli assessori barone Carcano e Cuffaro.

La prima scena del film di Germi vede inquadrata, infatti, scorciata da sinistra verso destra all'interno di una cella campanaria, una campana che suona a stormo, in segnale di pericolo e di chiamata a raccolta. Subito dopo, nella scena successiva, lo scioglimento dell'allegoria: il sindaco e i rappresentanti della città di Melfi corrono fuori dal paese incontro a una schiera di uomini armati, i briganti guidati da Raffa-raffa, portando la bandiera tricolore simbolo del Regno d'Italia. Il vessillo identitario viene gettato a terra, ai piedi di Raffa-raffa, che lo calpesta passandovi sopra col proprio cavallo.

Conquistata Melfi senza colpo ferire, grazie alla sudditanza e alla paura della popolazione locale, Raffa-raffa vi stabilisce violentemente i fondamenti della sua legge rapace, imposta facendosi schermo del nome di Francesco II: «Siamo venuti a Melfi per ristabilire l'ordine della giustizia. I piemontesi, che Dio li stramaledica, la giustizia l'hanno levata ma noi la rimettiamo per forza. Garibaldi, con la scusa di liberarvi, vi fa pagare le tasse per ingrassare quel ladro di Vittorio Emanuele che vuole diventare il re di tutto come se fosse Dio santissimo. Noi il re ce l'abbiamo! E il Signore Iddio non ce lo leverà mai. E noi pregheremo e lotteremo per salvarlo fino alla morte. Intanto, in nome di Sua Maestà Francesco II, ordino che sia immediatamente subito consegnata la cassa del comune compresi tutti i denari delle tasse. Ordino che i traditori liberali vengono severamente castigati così imparano,

che nessuno vada a presentarsi al distretto se lo chiamano per soldato. Bruciare tutti i ritratti contrari al nostro Re. Viva Francesco II nostro re! Viva lu Re!».

Che i simboli identitari e di appartenenza invocati dal brigante, ruotanti attorno alla dinastia borbonica e all'alleanza Trono-Altare, siano fallaci e che il suo discorso tradisca solo la sua furia animalesca, viene suggerito dagli sceneggiatori e da Germi, che evidentemente ne hanno piena consapevolezza, attraverso il ricorso analogico ancora una volta all'immagine della campana, questa volta però di ben diversa natura: la macchina da presa si avvicina progressivamente a Raffa-raffa mentre protervamente lancia i suoi ordini di disobbedienza alle leggi del nuovo stato unitario, fino a inquadrarne, in un piano americano, la campana che porta addosso, appesa al collo. E' il campanaccio che solitamente viene posto ai buoi e alle mucche quando sono lasciati allo stato brado. Nonostante l'uomo si agiti e si sbracci imperiosamente, nessun suono promana da esso. Il falso simulacro identitario è infatti muto, non può scandire alcun tempo: la storia del Regno d'Italia non può essere fermata neanche dalle sue violenze e dalla sua ribellione, neanche dal terrore che scatena tra la popolazione facendo uccidere tutti i patrioti liberali, facendo violentare le donne, facendo bruciare case e campi ma anche i simboli più forti del cambiamento: i libri, cioè le idee nuove, e ritratti di Garibaldi. Il tempo dei Borbone è inesorabilmente finito, quello di Raffa-raffa pure, è privo di futuro e l'ordine innaturale da lui imposto, privo di radici, verrà abbattuto in breve tempo.

Per converso, su un piano di opposizione semantica, quando giunge a Melfi il capitano Giordano, inviato dal comando territoriale di Napoli per ripristinare l'ordine e la giustizia, per debellare una volta per tutte il criminale bandito, i rintocchi lontani della campana fanno da sottofondo ai suoi passi mentre si incammina, nel silenzio generale, verso la Casa del Comune, dove incontrerà tutti i maggiorenti della città lì riuniti dal commissario don Siceli (denominato Francesco e non Filippo come nel libro), incaricato di affiancarlo nelle indagini. Il tempo della ricostruzione faticosa delle basi dell'unità nazionale parte da quel luogo e da quel momento, dalle regole di ordine e di rigore militare che prima di tutto Giordani impone al proprio battaglione, che sembrava aver perso anche esteriormente il senso della propria dignità e della

propria alta funzione. Dalle responsabilità che imputa ai civili che hanno accolto i briganti come liberatori facendoli arrestare, dalle disposizione durissime che impartisce a tutta la cittadinanza. Anche il tempo delle esitazioni è finito, così come il regno dei Borbone. La gente capirà che l'Italia è fatta e che i più forti sono i rappresentanti sul campo della monarchia nazionale, i soldati piemontesi.

Nel lungo dialogo che Giordani e Siceli hanno tra di loro per stabilire le strategie operative, nella lotta contro i briganti, Giordani manifesta il suo disprezzo per quel mondo che gli appare assolutamente lontano e per lo stesso commissario Siceli, interpretato da un bravissimo Saro Urzì. L'ex funzionario borbonico prova a spiegargli la complessità della realtà dove si troverà a operare, abitata da cafoni e da plebi che magari appoggiano i briganti perché sentono distante il governo italiano che non ha risolto i loro problemi ma che piuttosto ha imposto tasse e leva obbligatoria.

Rispetto all'analisi condotta da Bacchelli nel suo racconto manca al film di Germi qualsiasi riferimento alle questione delle terre demaniali e della loro mancata quotizzazione, alla scomparsa degli usi civici e alle usurpazioni condotte dai galantuomini liberali. Forse perché ancora allora, agli inizi degli anni '50 del XX secolo, il ricordo delle lotte sociali e politiche condotte dal movimento contadino per l'occupazione delle terre incolte, culminate in Sicilia nel 1948 nella strage di Portella delle Ginestre, sostenute dal Fronte democratico popolare dei partiti di sinistra, che a proprio simbolo aveva scelto il volto di Giuseppe Garibaldi, era troppo vivo e acceso. Germi probabilmente preferì evitare qualsiasi richiamo al suo presente storico, riportando il problema delle plebi meridionale nei termini politicamente accettabili di protesta sociale contro le imposizioni fiscali del nuovo stato nazionale, anche per evitare problemi con la censura cinematografica che ancora in quegli anni esercitava il suo stretto controllo sui contenuti dei film dietro la ferma vigilanza del sottosegretario al Turismo e allo Spettacolo on. Giulio Andreotti.

L'approccio militaresco e repressivo del capitano Giordani, che fa fucilare secondo le disposizioni date chi viene sospettato di essere brigante, che fa bruciare le case dei presunti fiancheggiatore, però, finisce per essere perdente. La caccia al «lupo»

condotta fino alla «tana» inaccessibile in cui Raffa-raffa si nasconde è resa possibile solo dall'intervento operativo di don Siceli, che ha invece seguito «da sbirro» le proprie modalità operative e le proprie piste investigative, grazie alla rete di informatori di cui dispone e alla conoscenza della mentalità e cultura degli abitanti del luogo. Puntando sul desiderio di vendetta di un giovane carbonaro, Carmine, intenzionato a lavare nel sangue il disonore che Raffa-raffa ha procurato a lui e alla sua famiglia violentando sua moglie Zitamaria (interpretata da Cosette Greco), il commissario riesce a scovare il brigante e la sua banda. Il capitano Giordani, da lui avvertito per tramite il marito offeso, segue diffidente con pochi uomini il giovane fino al luogo dove lo attende nascosto Siceli. Insieme, appostati sulle rocce che circondano l'accampamento, aspettano i rinforzi per poter attaccare ma sono scoperti dai fuorilegge che ingaggiano contro di loro uno strenuo combattimento, forti della loro superiorità numerica. E' questo il momento in cui nella struttura narrativa del film prevale l'influenza del genere *western*: accerchiati dal nemico, ridotti a pochi sopravvissuti, Giordani, Siceli, Carmine vengono salvati dalla carica dei bersaglieri italiani, giunti correndo al suono della tromba, con le piume al vento. Sopraffatti dai soldati italiani i briganti cercano di darsi alla fuga ma Carmine sfida a duello rusticano Raffa-raffa per vendicare il suo onore ferito. Il brigante non si tira indietro, secondo le leggi non scritte dell'unico codice comportamentale che conosce e condivide, e così i due ingaggiano una lotta all'ultimo sangue armati solo del loro coltello. Carmine ha la meglio colpendo a morte il nemico: Zitamaria è vendicata e con lei l'onore del marito e di tutto quanto il gruppo familiare. Il combattimento è finito, si contano i morti e si scavano le tombe. Fra queste, separata da quelle dei briganti, quella del tenente borbonico che ha combattuto contro l'esercito italiano animato dalla fedeltà al sovrano spodestato e che prima di morire ha ricevuto l'onore di essere riconosciuto soldato e non bandito come gli altri.

Giunge intanto al campo Zitamaria agghindata come una sposa novella e accompagnata in corteo dai suoi genitori e dai suoi familiari. Carmine, adombrato, siede in disparte coi suoi fratelli. Su sollecitazione del capitano Giordani si avvicina alla moglie e l'abbraccia nella gioia generale, smentendo nei fatti il saluto amaro che le ha rivolto: «Era meglio se mi tornavi morta». Un grido «Viva gli sposi» si innalza

dai bersaglieri, mentre i due si allontanano pudicamente dal gruppo (la donna a dorso di un mulo guidato da Carmine) sotto lo sguardo benevolo e commosso di Giordani e di Siceli. Canti e balli ora uniscono i soldati italiani e le donne del luogo, a sugellare per la prima volta l'unione vera e profonda raggiunta fra gli uomini del Nord e le donne del Sud, in una metafora che richiama nuovamente l'immagine della Madre-Patria che fonda ora le ragioni della sua esistenza su basi più profonde e più durature che in passato, perché ha conosciuto il dolore e la violenza, perché ha rischiato di perdersi per sempre, perché ha dovuto ritrovare il suo Onore sessuato e la sua Virtù femminile dopo aver subito lo Stupro dal nemico interno che non aveva saputo sciogliere il suo destino individuale nel corpo più grande della nazione.

Le immagini finali dei bersaglieri che in colonna si allontano verso Nord, al canto di «Daghela avanti un passo», che invita larvatamente al matrimonio e all'unione fra uomo e donna, sugellava il rinnovato patto nuziale Nord/Sud del paese davanti a quegli spettatori Italiani che, nel 1952, avevano ben appreso, per averlo sperimentato direttamente ma a parti geografiche invertite, quali ferite e quali lacerazioni poteva portare una guerra civile e quanto fosse difficile ma necessario ricostruire la Famiglia-Nazione, a partire dall'onore riservato ai morti che degnamente si erano battuti da una parte e dall'altra e dall'inclusione nel proprio seno anche di quegli uomini che, come Siceli, avevano svolto sempre onestamente il loro lavoro di funzionari dello Stato, sia sotto il passato regime sia sotto la bandiera delle rinnovate istituzioni statali.

Germi se da un lato rinnova iconograficamente e iconologicamente le immagini allegoriche della Nazione e del discorso nazionale che a essa sottendono, finendo per svolgere con il suo film una funzione nazionalizzatrice e pacificante in relazione alla società italiana uscita stremata e divisa dalla seconda Guerra mondiale, dall'altro anticipando modernamente la tendenza revisionista del processo risorgimentale sviluppatisi a partire dagli anni '60 del Novecento, pone in primo piano più che il momento della rivoluzione e della Liberazione guidata dall'Eroe Garibaldi, quello più complesso e più difficile della costruzione dello Stato nazionale, affidata all'esercito regolare e ai funzionari del regno dalla monarchia nazionale. Senza però

affrontare i nodi delle questioni più rilevanti, quali le misere condizioni di vita dei contadini e dei cafoni[232]. Questioni, queste che saranno, invece, centrali nelle riflessioni di chi come Visconti, Vancini, i fratelli Taviani da lì a qualche anno avrebbero rivisitato la storia visuale del Risorgimento nazionale, finendo per giudicarlo come un'occasione mancata, una Rivoluzione passiva incapace di risolvere i problemi sociali del paese e di porre su basi nuove, rispetto a un passato giudicato nel segno dell'immobilismo, la storia unitaria dell'Italia.

10. Cent'anni dopo

[232] A notare, fra i primi studiosi di cinema italiano, la forte modernità del film era stato, nel 1961, Guido Cincotti, che così ne scriveva: «*Il brigante di Tacca del Lupo*, diretto nel 1952 da Pietro Germi, ha già in partenza il merito di appoggiarsi a una robusta pagina narrativa di Riccardo Bacchelli, e di rompere quindi il cerchio della dipendenza pressoché totale dei nostri registi da una deteriore letteratura a sfondo retorico o apologetico. Ad esso aggiunge quello di trattare un argomento – il banditismo politico di marca borbonica « allignato dai boschi della Sila alle montagne di Abruzzo » all'indomani della proclamazione del Regno d'Italia – che in sé contiene motivi sufficientemente inediti e stimolanti, che la nostra letteratura storiografica e politica ha eluso costantemente o affrontato con superficialità; ed ancora quello di sfiorare il problema dei rapporti tra gli italiani del nord e quelli del meridione, della persuasione, viva in quelli di essere portatori di civilizzazione e di progresso in un paese semicoloniale, e di un atteggiamento, in questi ultimi, d'istintiva difesa e ripulsa verso sistemi e mentalità troppo contrastanti con sedimenti di tradizioni secolari». G. Cincotti, *il risorgimento nel cinema*, in D. Meccoli (a cura di), *il risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, cit., pag. 166.

Regia di Roberto Rossellini

Soggetto: Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Luigi Chiarini, Carlo Alianello

Sceneggiatura Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci, Roberto Rossellini, Antonello Trombadori

Fotografia: Luciano Transatti

Montaggio: Roberto Cinquini

Scenografia: Gepi Mariani

Costumi: Marcella De Marchis

Musica: Renzo Rossellini

Interpreti Renzo Ricci (Garibaldi), Franco Interlenghi (Bandi), Paolo Stoppa (Nino Bixio), Giovanna Ralli (Rosa), Tina Louise (giornalista francese), Vando Tress (Luigi Gusmaroli), Evar Maran (Francesco Montanari), Carlo Gazzabini (Giuseppe Sirtori), Remo De Angelis (Giuseppe Missori), Attilio Dottesio (Francesco Crispi), Franco Lantieri (Giuseppe La Farina), Amedeo Gerard (generale Landi), Marco Mariani (maggiore Sforza), Luigi Borghese (tenente De Laurentis), Philip Harthlus (Alessandro Dumas), Leonardo Botta (Menotti Garibaldi), Giuseppe Lo Presti (Litta-Modignani), Raimondo Croce (Francesco II), Sveva Caracciolo d'Acquara (regina Maria Sofia), Piero Braccialini (Mazzini), Vittorio Bottone (Vittorio Emanuele II).

Produzione Cineritz- Tempo Film- Galatea - Francinex Roma-Parigi

Origine Italia-Francia 1961

Durata: 139'

Commissionato a Roberto Rossellini nel 1960, in vista delle celebrazioni del primo centenario dell'unità d'Italia, *Viva l'Italia* ha una struttura e un'impostazione più da documentario a carattere didattico e didascalico che da film storico, privo com'è, volutamente, di un centro unificante, di uno o più plot capaci di costituire il motore propulsivo della storia narrata in immagini, centrata sull'intera spedizione dei Mille nel Regno delle Due Sicilie, dalla presenza di Garibaldi a Villa Spinola all'incontro di Teano e alla successiva partenza solitaria e amara del Generale per Caprera.

A scrivere il soggetto, il trattamento e la sceneggiatura del film erano state chiamati già dal giungo del 1959[233], alcuni degli autori più accreditati del mondo

[233] Biblioteca comunale della città di Tito, Fondazione Carlo Alianello, busta 94, *Contratti con case editrici e cinematografiche*, foglio 15. Risale al 30 giugno del '59, la firma del contratto stipulato tra la VIDES CINEMATOGRAFICA S.A.S. e Carlo Alianello, con il quale lo scrittore si impegnava a stendere, entro e non oltre il 31 luglio di quell'anno, per conto della casa cinematografica e in collaborazione con Luigi Chiarini, Antonio Petrucci, Sergio Amidei, Antonello Trombadori, Leonardo Sciascia, il trattamento del film che veniva ancora indicato con un titolo provvisorio: «"W L'ITALIA" (I Mille)"». Come compenso per il lavoro gli sarebbe stata versata la somma di £. 300.000.

cinematografico italiano, formatisi a cavallo fra la fine del ventennio fascista e il successivo ventennio repubblicano, quali Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Luigi Chiarini, Antonello Trombadori, Carlo Alianello[234] e, in una prima fase, anche Leonardo Sciascia, nel tentativo di trovare un equilibrio compositivo fra le varie anime critiche e le varie rappresentazione politiche e ideologiche del Risorgimento. Di una iniziale collaborazione di Leonardo Sciascia al progetto, poi venuta meno, si trova un riscontro anche in una recensione di Antonio Petrucci al libro *La conquista del Sud* di Carlo Alianello, del 27 maggio 1972, intitolata *La difficile unione tra il Nord e il Sud*. Petrucci in quella occasione rievocava così la scelta di rivolgersi ai due romanzieri meridionali: «Quando con Sergio Amidei stavamo preparando la sceneggiatura dei *Mille* per Rossellini credemmo necessario e non solo utile avere degli incontri con due scrittori di diversa estrazione ma di uguale passione meridionalistica, che non potevano certo dirsi dei conformisti nei confronti della spedizione avventurosa che portò malgrado tutto, all'unità d'Italia: Carlo Alianello e Leonardo Sciascia »[235]. Al posto dello scrittore ragalmutese, che evidentemente

[234] Non era questa la prima esperienza cinematografica di Carlo Alianello. Già in precedenza, nel 1946 era stato messo sotto contratto dalla Dino De Laurentiis per la predisposizione di un soggetto originale per un film su "Anita Garibaldi", per il quale aveva ricevuto il compenso di £. 120.000, e per la successiva redazione della sceneggiatura, insieme con Mario Camerini, Ivo Perilli, Carlo Musso. Il progetto del film venne, però, presto accantonato, per l'indisponibilità dell'attrice argentina Maria Felix che avrebbe dovuto interpretare l'eroina. Il soggetto e la sceneggiatura sono comunque consultabili presso la BCdT, Fondazione Carlo Alianello, mentre per le notizie relative alla mancata realizzazione del film si veda in T. Kezich, A. Levantesi, *Dino. De Laurenitiis, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2001, pag. 335.

Nel 1953, invece, gli viene sottoposta una proposta di contratto dalla lux Film, per la predisposizione della sceneggiatura del film *Senso* tratto dal racconto di Camillo Boito, a partire dal trattamento stilato dal regista Luchino Visconti e da Suso Cecchi D'Amico, per un compenso complessivo di £. 500.000. Ivi, Busta 94, foglio n. 9. A proposito della sua partecipazione a Senso, proprio la Cecchi D'Amico in seguito dichiarerà che era stato coinvolto da Visconti perché «era un competente di questa materia». Intervista a Suso Cecchi D'Amico sul film *Senso*, in M. Cardillo (a cura di) *Da Quarto a Cinecittà*, cit., pag. 202. Ancora nel 1953 predispone su incarico della Titanus il soggetto e la sceneggiatura del film Maddalena di Augusto Genina.

Nel 1956 sarà invece la Rai a proporgli di scrivere il soggetto e la sceneggiatura, insieme con Anton Giulio Majano, per la realizzazione di uno sceneggiato televisivo in sei puntate tratto dal suo romanzo *L'Alfiere*. B.C.d.T., Fondazione Carlo Alianello,

[235] BCdT., Fondazione Carlo Alianello, busta 48, foglio 18: A. Petrucci, *La difficile unione tra il Nord e il Sud*, in «L'Eco della Stampa», 27 luglio 1972. Petrucci, inoltre, ricorda così l'atteggiamento culturale di Alianello durante il periodo della stesura della sceneggiatura: «Dai colloqui con l'autore de *L'Alfiere* che non è come molti credono napoletano ma lucano benché nato a Roma, mi resi conto di quanto egli fosse amante della verità e appassionato – né potrebbe essere diversamente date quelle origini- delle sorti del Mezzogiorno, le cui tristi condizioni e i cui problemi più gravi faceva risalire proprio al modo e alle conseguenze della conquista».

dovette finire per non accettare, venne successivamente coinvolto lo sceneggiatore e drammaturgo Diego Fabbri.

Dopo aver brevemente illustrato, a partire da una cartina geografica della penisola italiana, la situazione politica dell'Italia all'indomani della guerra del '59, l'attenzione viene spostata sugli eventi che si stanno determinando in Sicilia, in particolare sullo scoppio della rivolta della Gancia ad opera di alcuni patrioti che non esitano a sacrificare la propria vita pur di affermare la loro fede democratica e liberale. Ma la rivolta è anche il segnale atteso dai volontari garibaldini e dagli esuli siciliani riuniti a Genova per tentare la grande impresa di muovere con una spedizione guidata da Garibaldi alla volta dell'isola, per strapparla definitivamente alla dominazione di Francesco II. Dopo alcune esitazioni Garibaldi scioglie gli indugi e con un forte proclama annuncia la partenza per la Sicilia, al grido di *Viva l'Italia, viva Vittorio Emanuele*. Comincia così il cammino che nel breve volgere di sei mesi lo porterà da Quarto a Teano, attraverso una serie di tappe significative, quali la battaglia di Calatafimi, quella di Palermo, lo sbarco in Calabria, l'ingresso a Napoli, la battaglia del Volturno.

Nell'economia complessiva del film, tuttavia, gli eventi che si svolgono in Sicilia assumono una parte preponderante che appare direttamente proporzionale al tempo trascorso effettivamente da Garibaldi nell'isola, dal maggio all'agosto del 1860, quasi a voler dilatare anche sullo schermo il peso e l'importanza per il successo dell'intera impresa di quanto era accaduto in quel lasso di tempo. Anche il ritmo del film segue la stessa partitura, lento e pacato all'inizio, nonostante la drammaticità degli eventi, via via più accelerato e convulso a mano a mano che si va verso lo scioglimento finale, costituito dalla battaglia decisiva combattuta sul Volturno, per poi tornare a farsi di nuovo lento alla fine, nel momento del passaggio di consegne da Garibaldi a Vittorio Emanuele II e alla successiva partenza solitaria del generale per Caprera.

Rossellini, ma più ancora i soggettisti e gli sceneggiatori del film, sono attenti alla ricostruzione storica dei fatti che vengono riproposti con cura meticolosa e quasi pignola, ma si astengono dall'esprimere un giudizio e dal costruire un discorso a tesi, mirando piuttosto a dar conto della complessità delle forze in campo facendole agire

direttamente oppure affidando ai lunghi dialoghi tra i vari personaggi il compito di spiegare e di far comprendere ciò che sta avvenendo o che è già accaduto. Evitano, inoltre, di caricare di simbolismi le immagini proposte e di offrire, di conseguenza, una celebrazione trionfalistica del Risorgimento[236].

Filo conduttore di tutta la storia è Garibaldi, di cui il regista delinea due spazi di azione, uno pubblico e uno privato, dove agiscono rispettivamente il Garibaldi-generale e condottiero attento al proprio ruolo di guida dei propri uomini, e il Garibaldi-uomo di mezza età un po' stanco e acciaccato, in camicia da notte e in pantofole, dalla vista indebolita e tormentato dalla gotta. A prevalere, alla fine, tra i due, il Garibaldi-uomo capace di dismettere in un breve istante i panni del condottiero e di consegnarsi come umile soldato alla Storia e al re per il quale ha combattuto e ha conquistato un regno, senza nulla volerne in cambio.

Attorno a lui molti dei personaggi storici che parteciparono a quell'avventura, quali Nino Bixio, (sempre nervoso e irascibile), Giuseppe Bandi, Luigi Gusmaroli, il figlio Menotti, mentre Francesco Crispi, Giuseppe La Farina, Giuseppe La Masa, il generale Landi, Alessandro Dumas, Giuseppe Mazzini, che si intravedono per pochi istanti. E coloro che non compaiono sullo schermo hanno l'onore della citazione, come a esempio Nicola Fabrizi o Rosolino Pilo. Di nessuno di loro, peraltro, si approfondisce il carattere o si danno spiegazioni per le azioni compiute, finendo per risultare tutti allo stesso modo funzionali alla costruzione di una narrativa piana della

[236] A proposito del film ha scritto Gian Piero Brunetta, con riferimento alla complessiva produzione cinematografica di Rossellini: «Assai più interessante il successivo Viva l'Italia (1961) che, pur realizzato su commissione per il centenario dell'unità nazionale, e di conseguenza con una non perfetta calibratura dei materiali, è destinato a esercitare un ruolo anticipatore […]. In senso politico il compito da svolgere è quello della dimostrazione che il Sud è stato annesso all'Italia con tutti gli onori e senza gravi perdite, neppure in prospettiva storica. L'idea di ricostruire un grande affresco, mantenendosi al di fuori della tradizione risorgimentale di tipo agiografico e monumentale e al massimo dentro la cronaca e il *reportage* in diretta (il modello peraltro è sempre, dai tempi di *1860* di Blasetti, *Da Quarto al Volturno* di Cesare Abba), viene sostanzialmente rispettata. Anche il proposito di rappresentazione didattica è mantenuto, mentre si comincia ad assistere a una divaricazione della parola e dell'immagine che diventerà tipica del Rossellini televisivo. A un'immagine che si vuole spoglia e riportata alla sua nuda fattualità si oppone, da parte dei personaggi, la coscienza linguistica di essere produttori e protagonisti di storia. I personaggi rosselliniani parlano assai spesso con la voce degli storici che li hanno interpretati. La parola conferma anche l'idea di storia dei manuali scolastici, la messa in evidenza delle frasi celebri, la capacità dei protagonisti di comunicare mediante un filo diretto con i propri posteri. In pratica esistono funzioni illocutorie dell'asse verbale non sintonizzate con il piano visivo che punta alla diretta referenzialità». G.P.Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, 338-339.

Storia attraverso la macchina da presa. Grandi assenti di questa carrellata di eroi sono tuttavia Carlo Cattaneo e Alberto Mario, che pure furono con Garibaldi rispettivamente a Napoli, il primo, da Palermo in poi, il secondo, accompagnato dalla moglie Jessie White. La loro esclusione, pure in un film che aveva la pretesa di restituire tutto quanto il panorama ideologico e politico della spedizione dei Mille, lascia un po' perplessi, in quanto appare frutto di una scelta deliberata e consapevole, quasi il tentativo di espungere l'opzione federalista dall'orizzonte politico nazionale.

Eppure, rispetto al modo in cui nei decenni precedenti era stata interpretata sullo schermo l'epopea garibaldina, il film di Rossellini fa registrare delle sostanziali novità: l'attenzione al dato storico è puntuale e quasi maniacale, nella necessità di dar conto di tutti gli aspetti che allora quando il film fu girato, nel 1961, sembravano emergere dalle pieghe della storia: l'avallo informale offerto da Vittorio Emanuele II alla spedizione dei Mille, la presenza di militari piemontesi e dei carabinieri armati di carabine fra le file dei garibaldini, il giudizio positivo e l'ammirazione di Garibaldi per l'esercito borbonico; le difficoltà operative degli alti comandi militari di Francesco II, prima fra tutte l'età avanzata dei generali a cui la guerra venne affidata; l'intervento della mafia e delle bande di picciotti siciliani a favore dei patrioti liberali, quello delle 'ndrine calabresi, strutturate in senso massonico e infiltrate nell'esercito borbonico, per favorire lo sbarco di Garibaldi in Calabria, così come le polemiche per l'annessione della Sicilia al Regno di Sardegna e per la questione dei plebisciti. Il riferimento ad alcuni dettagli della spedizione quale, ad esempio l'assalto dei siciliani ai mulini per privare l'esercito borbonico dei rifornimenti prima della battaglia di Calatafimi, rimanda all'uso delle fonti memorialistiche della spedizione dei Mille.

Alcuni aspetti sottolineati dal regista e dagli sceneggiatori nella caratterizzazione del Nizzardo si rivelano, inoltre, estremamente moderni: l'attenzione prestata da Garibaldi alla propria immagine pubblica; l'uso consapevole dei mezzi di comunicazione di massa del tempo, i giornali, e il rapporto privilegiato con la stampa straniera; l'amicizia con lo scrittore Alessandro Dumas che restituì la cronaca di quei momenti ai suoi lettori in termini epici e mistificanti. Aspetti che richiamano

tutti alcuni di quei meccanismi che secondo Lucy Riall furono consapevolmente utilizzati dal Generale per «inventare» e costruire la sua aura eroica[237]. E' invece antico lo sguardo del regista sull'isola e sul Mezzogiorno d'Italia, in parte nutrito di pregiudizi e di stereotipi, riassumibili nello stupore che il giovane garibaldino prova nell'ammirare il tempio di Segesta: la contraddizione di un triste presente e di un ma è possibile che gente capace di tanta grandezza si sia ridotta in tanta miseria?

Capitolo III

La rabbia

1.

Anticipata già a partire dagli anni '50 da due film dal forte impatto storico e emotivo, *La pattuglia sperduta* di Pietro Nelli e *Senso* di Luchino Visconti entrambi usciti sugli schermi nel 1954, l'interpretazione revisionistica e antiretorica del processo risorgimentale nazionale trova nella rilettura dei capolavori dei maggiori narratori siciliani nuova linfa vitale per esprimere il disagio di intellettuali e cineasti che si rivolgono alla storia ottocentesca per leggere e comprendere alcuni snodi della storia

[237] Crf. L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, cit.

novecentesca italiana, primo fra tutti il divario economico tra il Nord e Sud del paese, l'arretratezza strutturale del Mezzogiorno, le sconfitte politiche e sociali dei partiti di sinistra, del movimento contadino, quando non, più in generale, la percezione di fallimento legata ora ad altri ideali, quelli resistenziali, dopo quella registrata da molti intellettuali e letterati all'indomani dell'unità d'Italia. Ma anche le tensioni culminate, durante il breve periodo del governo Tambroni, nei fatti del luglio del 1960, che costituirono l'altra faccia del *boom* economico conosciuto dall'Italia durante la sua età dell'oro, la grande trasformazione e modernizzazione del paese ottenuta a ritmi sostenuti di crescita del Pil e nel breve giro di decennio, misero in evidenza le contraddizioni, le forzature, gli squilibri territoriali e sociali . L'emigrazione estera e interna di migliaia di meridionali verso il Nord del paese e dell'Europa, lo sradicamento culturale e sociale di intere comunità del Sud, la difficile e controversa integrazione nelle ricche regioni del Nord.

Da Giovanni Verga a Federico De Roberto, da Luigi Pirandello a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, da Leonardo Sciascia a Carlo Alianello (a partire da anni più recenti anche Vincenzo Consolo, Andrea Camilleri, Simonetta Agnello Hornby, Anna Banti, Maria Rosa Cutrufelli) non c'era stato un romanziere di origine siciliana che non avesse fatto i conti, sia pure in tempi e in contesti culturali molto diversi tra di loro (dalla fine del XIX secolo alla metà del XXI), col nodo storico rappresentato dal processo risorgimentale nel suo complesso, ma in particolare, con la spedizione dei Mille in Sicilia, con il conseguente crollo del Regno delle Due Sicilie, e nel caso di Alianello anche con l'emergere della questione dei vinti.

I narratori siciliani si sono confrontati, infatti, con le modalità con cui l'Unità nazionale venne realizzata, con la condizioni di vita della Sicilia e dei Siciliani all'indomani dell'annessione alla monarchia sabauda, con la disillusione provocata dalle aspirazioni liberali disattese. Molti di loro hanno sottolineato ora il fallimento delle istanze di cambiamento, ascritte sia all'incapacità e alla debolezza della borghesia isolana di affermare, nel nuovo scenario nazionale, gli ideali che avevano animato le lotte antiborboniche, sia al trasformismo delle classi dirigenti nobiliari; ora le politiche repressive del governo nazionale; ora l'immobilismo astorico e

atemporale di un'isola consegnata ad una sorta di destino ineludibile di morte e di disfacimento.

Temi noti e controversi, non sempre ricevibili sul piano storiografico, come nel caso de *Il Gattopardo*, ma capaci di penetrare profondamente nell'immaginario dei lettori e di divenire essi stessi apoditticamente fonte storiografica per ulteriori letture, spesso non fondate, di processi storici complessi e non lineari.

Oggetto di discussione critica anche la questione dell'individuazione del genere letterario con cui quegli scrittori hanno dato voce a queste istanze: romanzo storico, romanzo politico, romanzo storico-politico, romanzo di costume, romanzo di formazione, romanzo *tout court*, senza storia e senza politica. O ancora romanzo antistorico, definizione utilizzata soprattutto per analizzare la linea narrativa sviluppatasi dalla «triade De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa», intrisa di scetticismo e demistificatoria rispetto ai meccanismi asfittici del potere.

Non sempre comunque lo sbarco di Garibaldi e l'avanzata dei Mille sono al centro della narrazione. A volte appaiono solo sullo sfondo, sia pure come elementi necessari e fondanti su cui innestare altre vicende, altre analisi sulle contraddizioni economiche, politiche, sociali della Sicilia postunitaria, quando non dell'intera realtà nazionale. E' questo il caso ad esempio de *I Vecchi e i giovani*, in cui il tempo della storia è ristretto al biennio 1892-1894, agli anni cioè che vedono esplodere da una parte lo scandalo della Banca di Roma (*la bancarotta del patriottismo*) dall'altra le tensioni sociali e politiche dei Fasci siciliani, ma che in realtà affonda le sue radici nella rivoluzione del 1848 e nel 1860, come dimostrano le vicende di tutti i personaggi, dal principe Ippolito Laurentano, a suo fratello Cosmo, dall'anziano patriota liberale Mauro Mortara, la cui morte per mano dei soldati italiani chiuderà simbolicamente il romanzo, allo stesso Roberto Auriti, che coinvolto nello scandalo finanziario che ne segnerà la rovina, è indicato da Pirandello come il più giovane volontario che aveva partecipato alla battaglia di Milazzo, al seguito del padre Stefano, anche lui patriota ardente, che proprio lì aveva trovato la morte.

E' il caso anche de *I Malavoglia* di Giovanni Verga, che affronta altri momenti cruciali della storia postunitaria immediatamente successivi all'annessione della Sicilia al Piemonte, quelli in cui si avviò la costruzione dello stato nazionale, con i riferimenti alla coscrizione obbligatoria, alle tasse imposte dal governo della Destra storica.

I testi letterari in cui, invece, la spedizione dei Mille e l'arrivo di Garibaldi in Sicilia assumono un rilievo più o meno diretto, costituendo magna pars della cornice storica di riferimento sono:

I romanzi:

- *I Vicerè* di De Roberto

- *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa

- *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo

- *La zia Marchesa* di Agnello Hornby.

Le novelle e i racconti:

- *Libertà* di Verga

- *L'altro figlio* di Pirandello

- *Il quarantotto* di Sciascia

2. Infine, venne la morte

Il Gattopardo: regia di Luchino Visconti

Produttore: Goffredo Lombardo (*Titanus*)

Soggetto: dal romanzo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Mediala, Massimo Franciosa, Luchino Visconti.

Interpreti principali: Burt Lancaster (Principe di Salina), Claudia Cardinale (Angelica), Alain Delon (principe Tancredi Falconeri), Paolo Stoppa (don Calogero Sedara), Rina Morelli (principessa Maria Stella Salina), Romolo Valli (Padre Pirrone), Pierre Clémenti (Francesco Paolo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Mario Girotti (Conte Cavriaghi), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Serge Reggiani (don Ciccio Tumeo), Lesle French (Chevallay), Ivo Garrasi (col. Pallavicini)

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Musica: Nino Rota, Giuseppe Verdi (valzer inedito)

Scenografia: Mario Garbuglia, Giorgio Rotunno

Costumi: Pietro Tosi

Montaggio: Mario Serandrei

Anno: 1963

Durata: 185 minuti

Tratto dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il film *Il Gattopardo* diretto da Luchino Visconti, a giudizio di molti critici, costituisce uno dei rari e felici esempi di opera cinematografica che nel risultato finale appare superiore al testo narrativo a cui è ispirato[238].

[238] Cfr. T. Giardina, Mille pellicole, Il gattopardo, in www.pti.regione.sicilia.it

La magistrale capacità di Luchino Visconti di ricostruire gli ambienti e le atmosfere giuste per la collocazione spaziale e temporale dei suoi film, di creare grande sintesi espressiva, pur nella cura minuziosa del dettaglio, hanno fatto sì che, anche in questo caso, il bellissimo affresco da lui tratteggiato, relativo alla Sicilia a cavallo tra il regno borbonico e il nuovo regno sabaudo, restasse impresso nella memoria e nel ricordo di molti spettatori, proiettando però oltre lo schermo, un sovrasenso storiografico destinato a sopravvivere a lungo, come se quelle immagini, quelle parole, quella vicenda costituissero un'importante chiave di accesso per comprendere sul piano storico, sociale, economico quella società e quel mondo.

In questo modo si è sviluppata e alimentata, in un forte processo mitopoietico innescato suo malgrado dal film stesso, una sorta di vulgata storica, quella di una Sicilia di Gattopardi, fondata sul paradigma del tempo immobile, dell'arretratezza atavica, del trasformismo *tuot court* più persuasiva e pervasiva rispetto alla storiografica accreditata dagli storici di professione, che ha letto invece le tensioni e i cambiamenti della Sicilia di quegli anni come un fenomeno tutto sette-ottocentesco, provocato da processi di modernizzazione, sia pure "difficile", e di trasformazione dell'assetto socio-economico dell'isola, comuni al resto dei paesi dell'Europa occidentale.

Se a livello ideologico e storico il regista fa proprio esplicitamente il giudizio di Gramsci sul Risorgimento come di una rivoluzione mancata, ad un livello più profondo, invece, come è stato più volte notato, assume, in una triangolazione complessa, il punto di vista dei due principi, quello di Salina e quello di Lampedusa, e ne fa proprio il sentimento, tutto novecentesco, di decadenza, di morte fisica ed esistenziale, che non è di un uomo solo, ma di un'intera classe sociale, di quell'aristocrazia alla quale tutti e tre appartengono, che finisce per contraddire dall'interno proprio la presunta immobilità di quella società, in quanto non appare più vero, alla fine del film, che bisogna che tutto cambi affinché tutto resti com'è, perché di fatto i cambiamenti ci sono stati e le dinamiche innescate non possono essere più fermate, a prescindere dalla valutazione negativa che di ciò i due autori, Tomasi di Lampedusa e Luchino Visconti, ne danno.

Dall'iniziale stacco oggettivo della macchina da presa che piano piano si avvicina al cancello della villa dei Salina fino a penetrarvi dall'esterno da un balcone aperto, si passa infatti all'assunzione di un punto di vista soggettivo, quello del principe Fabrizio, per conservarlo, come è stato detto da alcuni acuti osservatori, almeno fino alla lunga sequenza del ballo, quando nuovamente lo sguardo del regista torna lentamente ad «*oggettivarsi*» nei «*riti collettivi*» di quel mondo e di quella società che a fine serata, all'alba, appare sì appagata di se stessa, ma disfatta. L'oggettivazione appare però pienamente compiuta, caricata di una forte concretezza visuale che scioglie i simbolismi nel momento stesso in cui li crea, solo nella sequenza finale, in cui con montaggio parallelo Visconti segue due destini diversi: quello del gattopardo Fabrizio, ripreso di spalle, che si avvia a piedi da solo verso un vicolo buio, nel silenzio rotto solo dal suono di una campanella che annuncia il passaggio di un prete che reca gli ultimi conforti spirituali ad un moribondo; quello delle "iene" e degli "sciacalli" che ne prenderanno il posto, i Sedara, le Angeliche, i Tancredi che, ripresi, invece, in maniera frontale, si dirigono in carrozza nella direzione opposta, verso il chiarore dell'alba di un mondo che sta per nascere sulle ceneri dell'altro, salutati dalla scarica dei fucili del plotone di militari che giustiziato i soldati disertori dell'esercito regolare per seguire Garibaldi in Aspromonte. La rivoluzione è così finita senza essere mai cominciata.

La morte costituisce in realtà la vera cifra stilista di tutto quanto il film che, peraltro, era iniziato già con una morte, quella di un anonimo soldato borbonico rinvenuto cadavere nel giardino della villa del principe Fabrizio Corbera di Salina, uomo ricco, colto, affascinante, dedito alla studio dell'astronomia, mentre è riunito con la sua numerosa famiglia a recitare il rosario, sotto la guida spirituale di Padre Pirrone, il gesuita a cui è demandata la cura di quelle anime.

Da quel rinvenimento prende l'avvio la vicenda, che dal punto di vista temporale, a differenza del romanzo, si concentra nell'arco ristretto di due anni: dallo sbarco di Garibaldi in Sicilia nel maggio 1860, con epicentro nella battaglia di Palermo, ai giorni immediatamente successivi al ferimento dell'eroe nizzardo in Aspromonte.

La notizia dell'avvenuto sbarco giunge infatti al principe, per mezzo stampa, nello stesso momento del rinvenimento del cadavere. All'iniziale sbigottimento, subentra in lui un'altra consapevolezza, quella suggeritagli dall'amato nipote Tancredi, principe di Falconeri, che si appresta a unirsi ai garibaldini, e cioè che «s*e vogliamo che tutto rimanga com'è bisogna che tutto cambi*».

Tancredi, giovane bellissimo e affascinante, il cui patrimonio però è stato dissipato dagli avi, partecipa pertanto alla battaglia combattuta per le vie di Palermo, di cui viene data una lunga descrizione, rimanendo leggermente ferito. Questo è sufficiente per fargli acquistare meriti sul campo e crediti liberali, da spendere poi al momento opportuno. Torna a far visita allo zio in compagnia di altri due garibaldini, indossando la camicia rossa dei volontari, per presto abbandonarla e rivestire i panni del signore quando accompagna tutta la famiglia Salina nella residenza di campagna, Donnafugata, dove, come tutti gli anni, nonostante gli sconvolgimenti in corso, si recano al gran completo a trascorrere l'estate. A Donnafugata sono pochi i segni esteriori del cambiamento, ad eccezione di quello sostanziale della nomina a sindaco di don Calogero Sedara, un uomo senza scrupoli, di umili origini divenuto in breve tempo ricchissimo, animatore di congiure segrete contro i Borbone e lanciato nella vita politica per garantirsene i vantaggi. A questo scopo utilizza anche la bellissima figlia Angelica, grazie alla quale potrà imparentarsi con la famiglia Salina. Angelica infatti diventa oggetto di attenzione da parte di Tancredi, sensibile anche al fascino delle sue ricchezze, fino al punto da volerla sposare, nonostante in precedenza avesse manifestato un certo interesse per Concetta, sua cugina, figlia del principe Fabrizio.

Giunge il giorno delle votazioni per il plebiscito, nell'ottobre del 1860, che deve ratificare per volontà popolare l'annessione dell'isola al Piemonte. A Donnafugata le votazioni sono gestite proprio da Sedara nella sua qualità di sindaco. Nonostante il suo personale dissenso, il principe si reca platealmente a votare *sì*, condizionando così le scelte dei maggiorenti del paese. Il risultato uscito dalle urne nel piccolo centro siciliano vede l'unanimità assoluta a favore dell'annessione. A denunciare privatamente i brogli al principe è don Ciccio Tumeo, organista della Chiesa madre e suo compagno di caccia, il quale lamenta che il suo *no* sia stato cancellato, mentre

lucidamente profetizza l'ascesa politica dello stesso Sedara, giudicato con assoluto disprezzo. Il principe, pur essendo intimamente d'accordo con lui, con lucido disincanto non esita a dare il suo consenso alle nozze del nipote Tancredi con la bella Angelica, che gli porterà in dote le sostanze necessarie a rinsaldare il traballante casato dei Falconeri, in quanto vede in quella unione l'unica possibilità di sopravvivenza del proprio ceto in un mondo in cui i Gattopardi, i nobili, sono destinati altrimenti a soccombere per mano delle iene e degli sciacalli, degli arrivisti borghesi in lotta per la conquista del potere economico e politico.

Ma anche Tancredi è un piccolo sciacallo, in quanto non esita ad arruolarsi nell'esercito piemontese e in questa veste torna nuovamente a Donnafugata, vestito dell'uniforme di ufficiale. Mentre Tancredi e Angelica vivono il loro fidanzamento, il principe Fabrizio riceve la visita di un inviato regio da Torino, il cavaliere Chevallay di Monterzuolo, giunto in quel remoto angolo della Sicilia per sondare la sua eventuale disponibilità ad accettare la nomina a senatore del Regno. Il principe declina l'offerta, ma nel farlo tenta di spiegare il perché della sua disillusione, di quel diniego con l'impossibilità per i siciliani, che si credono degli dei, di cambiare, di svegliarsi dal loro lungo sonno secolare e con la convinzione che da quel nuovo regno, comunque, non verrà nulla di buono per la Sicilia, colonia da sempre dei suoi dominatori. Chavalley quindi riparte in carrozza senza essere riuscito a convincerlo.

Si concludono così le prime due parti del film, in cui gli eventi storici presentati, filtrati sempre attraverso lo sguardo del principe, corrono fino all'autunno del 1860 e si apre l'ultima, ambientata invece due anni dopo, alla fine dell'estate del 1862. Grazie ad un procedimento ellittico che sutura tutti i tagli temporali sul piano spaziale, la lunga sequenza del ballo viene posta in assoluta continuità visiva con quelli precedenti, come se non vi fosse stata interruzione temporale alcuna.

Dopo un breve sguardo alla vita dura dei contadini che lavorano faticosamente sotto il sole su un campo riarso, con una dissolvenza incrociata, Visconti introduce, per contrasto, i saloni elegantissimi del palazzo Pantaleo, dove si svolge una festa a cui tutta la nobiltà è stata invitata. Uniche eccezioni il drappello di ufficiali che accompagnano il col. Pallavicini di ritorno dall'Aspromonte e don Calogero Sedara

con Angelica, ammessa per la prima volta tra l'alta società come fidanzata di Tancredi per intercessione della principessa di Salina. Angelica fa così il suo ingresso nell'alta società, suscitando l'ammirazione di tutti per la sua bellezza. Il principe Fabrizio si aggira per tutte le sale, osserva con malinconico distacco i segnali di decadenza anche fisica della sua classe sociale, si sofferma ad osservare il quadro *La morte del giusto* di Greuze, e infine accetta l'invito a ballare fattogli da Angelica, il cui fascino sembra sedurre anche lui. E' lo scatto del leone morente, del gattopardo che si erge con tutta la sua possanza per un'ultima grande impresa.

Dopo il ballo, finita la serata, Fabrizio si avvia da solo verso il suo destino crepuscolare.

3. Libertà al bivio

Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno mai raccontato: regia di Florestano Vancini

Soggetto: Benedetto Benedetti, Fabio Carpi, Florestano Vancini

Sceneggiatura: Nicola Badalucco, Fabio Carpi, Leonardo sciascia, Florestano Vancini

Interpreti principali: Nicola Lombardo (Ivo Garrani), Nino Bixio (Mariano Sigillo). **I cappelli**: Ilja Džuvalekovski (Nunzio Cesare), Rudolf Kukić (Ignazio Cannata), Miodrag Lončar (Rosario Leotta), Andjelko Štimac. **I berretti**: Loris Mazzocchi (Longhitano Longhi), Slobodan Dimitriević (Nunzio Sampietri), Giuliano Petrelli (Ciraldo Frajunco), Janez Škop (Rosario Fidala), Bert Sotlar (Arcangelo Attinà). **I carbonari**: Stojan Arandjelovic (Calogero Gasparazzo), Andrea Aureli (Nicola Miccichè). **I preti**: Filippo Scelzo (Padre Palermo), Mico Cundari (Padre Brusio),

Pietro Fuselli (Padre Radice). **Le donne**: Anna Maria Chio (Maria), Edda Di Benedetto (Nunziatina Cannata), Anna Maria Lanciaprima (Lucia Samperi).

Scenografia: Mario Scisci

Costumista Silvana Pantani

Montaggio: Roberto Perpignani

Musica: Egisto Macchi

Produzione: Alfa Cinematografica s.r.l., RAI, Histria Film

Anno: 1972

Durata: 110' nella versione del 1972; 165' nella versione televisiva per la RAI; 130' versione restaurata 2001.

Il film *Bronte* di Florestano Vancini racconta per la prima volta sugli schermi la rivolta di Bronte, il tragico episodio avvenuto nell'agosto 1860 nel paesino alle falde dell'Etna, poco prima che i garibaldini lasciassero la Sicilia alla volta della Calabria.

La lunga e ironica didascalia che scorre nei titoli di testa chiarisce subito l'interpretazione in chiave antistorica, controfattuale che il regista intende dare della spedizione dei Mille, opposta al modo consueto e alquanto trionfalistico con cui era stata raccontata fino a quel momento: «*Quando Garibaldi l'11 maggio 1860 sbarca a Marsala con i Mille, la Sicilia insorge. Il popolo siciliano vede in Garibaldi non solo il liberatore della tirannide dei Borbone, ma soprattutto il liberatore dell'ancora più dura tirannide della miseria. Sta per nascere l'Italia, la libera nazione nella quale gli italiani del Nord, del Centro e del Sud dovranno riconoscere la nuova Patria. I fatti narrati in questo film sono realmente accaduti. L'impegno dei realizzatori è stato di ricercare e ricostruire avvenimenti e personaggi nella loro verità storica, non di inventarli».*

Il film si apre con alcune scene di cruda violenza in cui un bracciante, Arcangelo Attinà e il figlioletto Alfonso, sorpresi a raccogliere legna da Rosario Leotta, campiere e guardaboschi della Ducea di Nelson, vengono bastonati a sangue. Altre scene si susseguono in cui uomini e bambini denutriti, scalzi, laceri, sporchi, senza un volto e senza un nome, scavano tra i rifiuti alla ricerca di cibo, mangiano l'erba dei campi, le radici degli arbusti. E' questo l'antefatto che, come in una tragedia greca, spiega e anticipa il volgere drammatico degli eventi.

La vicenda si snoda in un arco temporale ristrettissimo, una settimana, mentre nella realtà storica quegli eventi si svilupparono nell'arco di quasi un mese. Il trascorrere del tempo nel film viene segnato dall'alternanza del dì e della notte, attraverso sequenze dal ritmo serrato, durante le quali si preparano gli eventi che condurranno al massacro dei civili, annullando tutti gli sforzi dell'avv. Lombardo, liberale di antica data alla guida dei comunali, di risolvere il contrasto con i *cappelli* (così vengono indicati nei titoli di coda, recuperando la definizione verghiana) del partito ducale senza fare ricorso alla violenza. Nel contempo però proprio i civili, preoccupati dalle chiare rivendicazioni poste sulle terre demaniali dal popolo, spingono l'amministratore inglese della famiglia Nelson, Thovez, a chiedere un intervento immediato e diretto di Garibaldi per prevenire qualsiasi disordine.

La situazione precipita improvvisamente, da un lato per l'atteggiamento violento assunto dalla Guardia Nazionale guidata dal notaio Cannata, borbonico e reazionario, che procede all'arresto dei contadini ritenuti più facinorosi, dall'altro per l'intervento sanguinario dei carbonari, veri e propri rivoluzionari giunti dalla montagna e guidati da Calogero Gasparazzo, il più violento di tutti. All'ennesima manifestazione popolana indetta per richiedere la liberazione degli uomini arrestati da Cannata, la furia del popolo, che ha già preso d'assalto le case, i magazzini, le cantine dei civili, si manifesta appieno. I popolani, spinti dall'esempio di Gasparazzo che non ha esitato un istante a sparare alla guardia del paese, Curchiurella, si armano di forconi e di roncole e lo seguono per le vie del paese alla ricerca dei *cappelli* con cui regolare i conti. Il primo in cui si imbattono è proprio il notaio Cannata, ucciso simbolicamente nel mucchio di letame in cui si è nascosto.

Ogni pietà viene meno e a seguire, il figlio di Cannata, il campiere Leotta, e molti altri cittadini vengono fatti fuori. La svolta violenta impressa agli avvenimenti fa sì che l'avv. Lombardo perda autorevolezza nei confronti del popolo in rivolta, e che non riesca più, nonostante i suoi inviti alla pacificazione, a fermare il massacro.

Giunge da Catania la colonna militare guidata dal colonnello Poulet e dal tenente Castelli che, secondo le disposizioni che i militari hanno ricevuto, dovrebbe attaccare il paese in quanto ritenuto fedele ai Borbone. Su Bronte invece sventola il tricolore. Gasparazzo con i suoi uomini è pronto allo scontro, ma l'intervento dell'avv. Lombardo evita il peggio. Deluso Gasparazzo decide di ritirarsi nuovamente sulle montagne e così Poulet e Lombardo, che hanno combattuto insieme nel 1848, hanno modo di spiegarsi su quanto è successo. E' un dialogo cruciale in quanto nel confronto tra i due emerge la via per uscire da quella situazione, la soluzione che verrà invece negata dal successivo intervento di Bixio.

Indicando un corteo funebre che attraversa la strada, Lombardo spiega dolente che sono le vittime della rivoluzione. Poulet gli risponde «*Vuol dire che qualcuno doveva pagare*», mostrando di rendersi conto delle contraddizioni e delle difficoltà di quel particolare momento storico. Lombardo, allora pur rassicurato, gli spiega con amarezza: «*Questo sì…debiti vecchi, vecchi di secoli… E così grandi, così incancreniti che forse non c'era altro modo… O se c'era il popolo non poteva vederlo*»

Puolet lo rassicura: «*Cercheremo di vederlo noi: nella pace…*».

Nella scena successiva si scorge una carrozza attraversare la strada deserta. All'interno vi sono l'amministratore Thovez e un uomo in divisa garibaldina, Nino Bixio. Il generale manifesta un gesto di disprezzo velato nei confronti dell'inglese e sceso dalla carrozza prosegue da solo per il centro del paese, senza aspettare l'arrivo dei garibaldini, in marcia anche loro verso Bronte.

Bixio ha fretta, vuole risolvere presto la situazione per poter ripartire il prima possibile per ricongiungersi a Garibaldi, in vista dello sbarco in Calabria. Nelle

strade deserte incontra Frajunco, il matto del paese, poi ad uno ad uno tutti i maggiorenti sopravissuti alla rivolta. Anche nei loro confronti Bixio ha parole di disprezzo, chiedendo conto della loro incapacità di far fronte da soli alla *canaglia* mentre questa metteva *a soqquadro il paese*. Il disgusto è rivolto anche ai contadini, per le loro misere condizioni di vita.

Bixio proclama lo stato d'assedio, richiede l'immediata consegna delle armi da fuoco e da taglio, scioglie il Municipio, stabilisce una commissione speciale per giudicare gli autori dei delitti, impone al paese una tassa di dieci onze all'ora, manda via Poulet da Bronte dopo averlo duramente reguardito per non aver punito subito i colpevoli, si mostra incurante della motivazioni che hanno scatenato la rivolta. Dà, inoltre, disposizioni ai suoi uomini perché intervengano anche negli altri paesi dove sono scoppiate sommosse, arresta i brontesi ritenuti responsabili dei disordini e li invia come prigionieri a Catania. Nel contempo, però, riunisce la commissione speciale per giudicare e condannare subito alla fucilazione almeno cinque capi della rivolta, avendo individuato in Lombardo uno di essi, perché ciò sia da monito a tutti gli altri. L'avvocato liberale, invitato da Poulet a lasciare in fretta il paese, si reca invece a parlare con il generale garibaldino, per spiegargli cosa è accaduto, ma Bixio senza stare neanche ad ascoltarlo lo fa arrestare.

Solamente in carcere, davanti ad un garibaldino incaricato della sua custodia e quasi parlando con se stesso, Lombardo ha modo di riflettere a voce alta sul fatto che per i siciliani la parola libertà ha un significato diverso che nel resto d'Italia, perché i siciliani «*quando gridano libertà vogliono dire pane…Voi dite: vi portiamo la libertà e il contadino siciliano intende la giustizia, che sia venuto il momento di farsi giustizia*» .

Comincia il processo. Sfilano maggiorenti e contadini, ma le deposizioni si contraddicono: ora accusano, ora scagionano i cinque imputati. Il presidente del collegio, il maggiore De Felice, chiede tempo per poter arrivare ad un giudizio sereno. Bixio, in partenza per Regalbuto per sedare anche lì dei disordini, gli concede un giorno solamente, perché Garibaldi non può aspettare che sia fatta giustizia a Bronte, né si può rimandare ancora lo sbarco in Calabria.

Prima che venga emessa la sentenza Lombardo, invitato a dire qualcosa in sua discolpa, pronuncia un discorso dall'alto senso civico, nel quale pur condannando l'ingiustizia di un giudizio *ex abrupto*, come ai tempi dei viceré, proclama di continuare a credere nell'Italia e nei valori per cui aveva combattuto fin dal '48.

All'alba dell'indomani una inconsueta cerimonia religiosa si svolge dentro la cappella del Collegio Capizzi. Lombardo, prima di essere fucilato, sposa Maria, la donna da lui amata e con lui convivente da anni. Subito dopo il matrimonio, i cinque uomini condannati, tra cui Frajunco, si muovono scortati in direzione del luogo dell'esecuzione.

Una gran folla assiste muta al loro passaggio, mentre Bixio a cavallo aspetta che vengano eseguiti gli ordini. Si fa fuoco sui condannati. Frajunco non viene colpito e invoca la grazia, ma Bixio non la concede e un colpo, sparatogli alla testa, lo fa stramazzare insieme con gli altri.

Il plotone si allontana. Sullo spiazzo desolato restano solo i cinque cadaveri dei giustiziati, al chiarore livido del giorno che avanza.

Restaurato nel 2001 grazie all'intervento del Centro sperimentale di Cinematografia-Cineteca nazionale, con l'aggiunta di 16 minuti inediti di pellicola, il film di Florestano Vancini provocò, alla sua prima uscita, nel 1972, un acceso dibattito.

A lungo infatti l'opera è stata messa in stretta correlazione con la situazione politica e con i fermenti rivoluzionari post-sessantottini, come se si trattasse di una lettura, attraverso la lente del film storico, del presente novecentesco del regista e dei suoi collaboratori, al punto che il personaggio del carbonaro Gasparazzo poté divenir il prototipo dell'operaio arrabbiato, protagonista di una striscia di fumetti.

Se quei fermenti e quelle tensioni poterono avere ovviamente riflessi sullo sguardo del regista, ciò non toglie che il film abbia una forte valenza storica, testimoniata anche dal nutrito apparato documentario di cui si dà ampio conto nei titoli di coda (tra le altre fonti, gli *Atti del processo di Bronte del 1860* e gli *Atti del processo di Catania del 1863;* il testo di Benedetto Radice *Nino Bixio a Bronte;* buona parte

della memorialistica garibaldina; l'epistolario di Nino Bixio, da cui sono tratte molte della battute e dei giudizi sui siciliani espressi dal generale garibaldino nel film*)*.

A merito di Vancini va ascritto il desiderio di aprire sul grande schermo e presso buona parte dell'opinione pubblica italiana, quella dei non addetti ai lavori, un dibattito sulla rappresentazione ufficiale che fino a quel momento era stata offerta della spedizione dei Mille in Sicilia e del personaggio di Garibaldi, interpretata la prima come di un processo lineare, senza ombre, che aveva permesso di realizzare felicemente il sogno dell'unità nazionale; esaltato il secondo come un eroe senza macchia, capace di farsi carico e assumere su di sé il ruolo che la Storia gli aveva assegnato, quello di combattente per la libertà dei popoli oppressi.

Vancini infatti affonda la macchina da presa sulle contraddizioni e le ambiguità proprie di quel momento storico, che erano state sì lambite in ambito letterario da Verga ma non sciolte, per cercare di indagarne cause ed effetti, nel tentativo di restituirne in immagini la complessità.,

Se punto di partenza dell'interesse del regista per l'argomento era stata infatti proprio la novella *Libertà* di Verga, successivamente l'analisi condotta da Vancini e dei suoi collaboratori, fra cui Leonardo Sciascia, aveva avuto modo di allargare la prospettiva storica degli eventi e di inserirli in un contesto più articolato, dominato dallo scontro per le terre demaniali rivendicate dai contadini senza terra di cui si erano appropriate molti dei maggiorenti del paese e dalla contrastata cancellazione di molti degli usi civici legati allo sfruttamento delle terre comuni, primo fra tutti la raccolta di legna nei boschi.

Nel novero di queste rivendicazioni rientravano anche le terre demaniali che Ferdinando II di Borbone aveva costituito in Ducea, donandole a Orazio Nelson nel 1799, per ringraziarlo di avere abbattuto a colpi di cannone la Repubblica partenopea e che ancora, nell'agosto del 1860, erano rimaste nella disponibilità dei suoi eredi, nonostante i proclami di Garibaldi in senso contrario. La tutela degli interessi inglesi a Bronte viene quindi strettamente legata, nel film, alla durezza repressiva di Bixio,

giunto nel paesino, all'indomani della strage, significativamente accompagnato in carrozza da Thovez.

Permangono, comunque, dei limiti storiografici, non ultimo il giudizio complessivo sul Risorgimento in Sicilia. Da quell'indagine condotta secondo i canoni dell'oggettività, come una cronaca appunto, scaturisce infatti non solo una netta condanna per le modalità con cui l'unità si è realizzata, ma anche il senso profondo del fallimento delle istanze risorgimentali, incarnato dall'atteggiamento puramente repressivo attribuito a Bixio, incapace di ascoltare le aspirazioni profonde di giustizia implicite nella rivolta dei brontesi e di correggere le storture nate proprio dalla mancata applicazione dei proclami dello stesso Garibaldi in merito alla quotizzazione delle terre demaniali.

Il conflitto sociale viene, inoltre, rappresentato da Vancini in modo schematico, polarizzato, secondo una «*spaccatura orizzontale*», che vede da una parte contadini affamati di terra e di giustizia, dall'altra maggiorenti e "civili" pronti a vestire i panni dei liberali antiborbonici per tutelare i loro interessi. Come ha sottolineato lo studioso Salvatore Lupo, invece, la spaccatura sociale e politica tra «*ducali*» e «*comunisti*» era di tipo «*verticale*», coinvolgendo nell'uno e nell'altro schieramento, esponenti dei "civili" in lotta tra di loro per la conquista del potere all'interno delle municipalità.

Tra questi lo stesso avv. Lombardo, assurto nel film al ruolo quasi di eroe tragico solitario, suo malgrado travolto dagli eventi che aveva contribuito in buona fede ad innescare, vittima dei suoi stessi ideali, schiacciato dal basso dai rivoluzionari alla Gasparazzo, dall'alto dai tutori dell'ordine alla Bixio. Destinato per questo a soccombere.

.

4. Tartana al vento

Kaos

Kaos: regia di Paolo e Vittorio Taviani

Aiuto regia: Roberto Aristarco

Soggetto: dalla raccolta *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello

Sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani

Collaborazione sceneggiatura: Tonino Guerra

Interpreti principali:

I Episodio, *L'altro figlio*: Fioretta Mari (Mariagrazia), Orazio Torrisi (Rocco Trupia, l'altro figlio), Matilde Piana (Ninfarosa) Salvatore Rossi.

II Episodio, *Mal di luna*: Claudio Bignali (Batà), Enrica Maria Modugno (Sidora), Massimo Bonetti (Saro), Anna Malvica (madre di Sidora).

III Episodio, *La Giara*: Ciccio Ingrassia (Don Lollò), Franco Franchi (Zì Dima).

IV Episodio, *Requiem*: Biagio Barone (Salvatore), Salvatore Rossi (il patriarca) Franco Scaldati (padre Scarso), Pasquale Spadola (il barone).

V episodio, *Colloquio con la madre*: Omero Antonutti (Luigi Pirandello), Regina Bianchi (madre di Luigi), Massimo Bonetti (Saro), Laura De Marchi (madre di Luigi da giovane).

Fotografia: Giuseppe Lanci

Fotografia aerea: Folco Quilici

Montaggio: Roberto Perpignani

Musica: Nicola Piovani, diretta dall'autore

Costumi: Lina Nerli Taviani

Scenografia: Francesco Bronzi

Produzione: FilmTre-Raiuno

Anno di produzione: 1984

Durata: 187' versione televisiva, 157' versione cinematografica

Anche di questo film[239], così come di *Bronte* di Vancini e de *I Vicerè* di Faenza, esistono due versioni, una cinematografica e una televisiva, la prima più breve perché priva dell'episodio *Requiem*. Il film si compone di cinque episodi (*La Giara*, *L'altro figlio*, *Requiem*, *Mal di Luna*, *Colloquio con la madre)* ispirati alle novelle quasi omonime di Luigi Pirandello comprese nella raccolta *Novelle per un anno*, e introdotti da una lunga sequenza che riprende, ma solo in parte, un'altra novella, *Il corvo di Mìzzaro*.

Le prime inquadrature del film si aprono, infatti, su alcuni pastori che hanno appena catturato un corvo, divenuto nelle loro mani oggetto di dileggio e di scherno. Sono interrotti da un altro pastore, che impietosito interviene a liberare la povera bestiola. Dopo avergli legato al collo una piccola campanella, lo lancia in aria e gli grida dietro in modo augurale: *Godi*. Il corvo si libra alto nel cielo e comincia un lungo volo che guiderà lo sguardo dello spettatore sulle molte Sicilie che i Taviani ci restituiscono, quelle della terra riarsa e del mare, quelle degli olivi saraceni e dei campi di grano, quelle dei templi greci e delle città barocche, delle montagne qui brulle e pietrose lì soffici e impalpabili di pomice leggera. Il volteggiare del corvo nero e il suono della campanella, sulle note della musica di Nicola Piovani,

[239] Cfr. T. Giardina, Kaos in Mille pellicole, www.pti.regione.sicilia.it

intercalano tutti e cinque i singoli episodi narrati, costituendo di fatto una sorta di cornice unificante dell'intero film.

I fratelli Taviani in *Kaos* (anche il titolo del film è un chiaro riferimento a Pirandello) costruiscono un discorso in apparenza simbolico su una Sicilia ottocentesca sconfinante a tratti nel mito, ma in realtà nella loro analisi, così come in molta della loro produzione filmica, i due registi toscani pongono al centro della riflessione la Storia con le sue molteplici dinamiche, ricostruite in questo caso attraverso un procedimento che dal particolare conduce al generale, cioè a quell'orizzonte temporale ampio, indicato proprio dal volo del corvo, entro cui si situano le esistenze dei singoli e gli eventi che li riguardano. Gli estremi cronologici presenti nel film, che lo spettatore è chiamato a posteriori a ricostruire partendo dall'episodio conclusivo del film (*Colloquio con la madre*) e procedendo via via a ritroso fino a quello iniziale, si collocano infatti in un arco che comprende una vicenda risorgimentale dilatata enormemente nei suoi estremi, la rivoluzione del 1848 da una parte, lo scoppio della Grande Guerra dall'altro. L'evento sentito come cardine per gli effetti da esso sortiti, in un drammatico nesso causale, è costituito però dalla spedizione dei Mille in Sicilia, riletta attraverso la personalissima esperienza di Mariagrazia, l'anziana e povera protagonista femminile dell'episodio *L'altro figlio*, uno dei belli e vibranti dell'opera.

Per i Taviani, attraverso lo sguardo in soggettiva della donna, si è trattato di una rivoluzione mancata, incapace di dare risposte alle istanze di cambiamento dei contadini siciliani. Per questo i garibaldini sono simbolicamente rappresentati nell'atto di distribuire grano e non terre, determinando così la dura necessità dell'emigrazione in terre lontane dalle quali i siciliani partiti non sarebbero più tornati, provocando una lacerazione profonda nel tessuto sociale e familiare di provenienza. Per questo, ancora, Mariagrazia, analfabeta, continua a dettare a Ninfarosa, la venditrice d'acqua del luogo, delle lettere per i due suoi figli emigrati in America da più di quattordici anni, nonostante questi non le abbiano mai risposto, affidando le missive, di volta in volta, a qualche compaesano in partenza per il Nuovo Mondo, con la preghiera di fargliele pervenire.

Un giorno, mentre è in attesa che un gruppo di contadini parta, scopre casualmente, grazie all'intervento del giovane medico del paese, che nelle lettere non c'è scritto nulla, che sulla carta sono apposte solo delle linee mute, prive di alcun significato. Paradossalmente proprio questa scoperta la ritempra e la conforta, perché può nutrire l'illusione che i suoi figli non abbiano mai potuto leggere le sue lettere, e che quindi non l'abbiano dimenticata volontariamente. Ninfarosa non mostra alcun pentimento per quello che ha fatto né prova pena per lei, in quanto la ritiene sola responsabile delle sue misere condizioni di vita, dato che se volesse potrebbe trovare conforto e aiuto nell'*altro figlio*, quello rimasto in Sicilia accanto a lei e desideroso solo di aiutarla. Lo stupore del medico è tale da costringere Mariagrazia, dietro la promessa che l'uomo scriverà una vera lettera per lei, a raccontargli tutta la sua storia e a dare conto del perché non riconosca come suo quel figlio, schiacciato dal dolore per non essere stato mai accettato dalla madre. La spiegazione è amara, ma lapidaria: quel figlio è suo ma non le appartiene, non potrà mai amarlo né avvicinarlo, pur essendo egli senza colpa alcuna. La sua unica colpa è l'essere nato.

Attraverso un flash back rivissuto in un crescendo di orrore, Mariagrazia ripercorre la sua tragedia personale, iniziata nel momento stesso in cui Garibaldi, da lei chiamato *Cunebardo*, è sbarcato in Sicilia. Diceva *di portare la libertà,* ricorda la donna, *venne dalle nostre parti e fece ribellare alle leggi ingiuste, campagne e città.* Accompagnate dalla sua voce fuoricampo, scorrono intanto sullo schermo le immagini, in campo lungo, di un Garibaldi in camicia rossa, ricoperto da un mantello azzurro, recante in mano una bandiera tricolore, che attraversa orizzontalmente lo schermo, da sinistra verso destra, montando un cavallo bianco. A lui va ascritta tutta la responsabilità della vita distrutta di Mariagrazia, in quanto è per suo *ordine che furono aperte tutte le carceri. Uscirono i buoni ma uscirono anche i cattivi, bestie sanguinarie, arrabbiati da tanti anni di catena.* Tra questi anche il più feroce e il più terribile di tutti, Comizzi, che alla partenza dei garibaldini rimane a farla da padrone con le sue razzie e le sue violenze.

Anche visivamente si stabilisce uno stretto collegamento tra l'*ordine* di Garibaldi e il *Kaos* che ne è conseguito, attraverso il montaggio delle inquadrature: all'immagine

di Garibaldi, si sovrappone subito dopo l'immagine del bandito Comizzi, torvamente vestito di nero, questa volta in campo medio, che procede in direzione opposta a quella del generale, dalla destra dello schermo verso la sua sinistra, a dorso di un bue pure nero, quasi a profetizzare il futuro oscuro che attende la donna. Quel tricolore che Garibaldi impugnava prima ieraticamente nelle mani, sventola ora lontano, sullo sfondo, a suggerire la distanza di quel nuovo stato unitario dalle vicende dei singoli individui, incapace com'è di provvedere persino alla sicurezza dei suoi cittadini.

A farne le spese, tra i molti, anche il marito di Mariagrazia, strappato alla sua famiglia e costretto a seguire i banditi, infine ucciso brutalmente. Tocca proprio a Mariagrazia scoprire la verità tremenda. Partita alla ricerca dello sposo, si imbatte nei banditi che giocano a palla, in un cortile abbandonato. La palla le finisce addosso, con tutto il suo portato di orrore: è la testa mozza di suo marito. Comizzi si avventa su di lei, violentandola.

Dopo nove mesi quel figlio, identico nell'aspetto fisico al padre, ma diversissimo nell'animo, a ricordarle per sempre il suo dolore e la sua angoscia, eredità pesante della spedizione garibaldina.

5. Malinconia di re

6. Giù dal campanile

7. Quel che resta del sogno

Tra due mondi: regia Fabio Conversi

Interpreti principali: Stéphane Freiss (comandante Loyola), Michele Placido (Uzeda), Lorenzo Crespi (Grifone), Bianca Guaccero (Angelica), Tony Sperandeo (padre di Angelica).

Soggetto: Claver Salizzato, Vito Zagarrio

Sceneggiatura: Claver Salizzato, Vito Zagarrio

Adattamento e dialoghi: Fabio Conversi, Claver Salizzato

Musiche: Pino Donaggio

Montaggio: Mirco Garrone

Scenografia: Massimo Antonello Geleng

Costumi: Alessandro Lai

Fotografia: Vincenzo Marano, Stefano Paradiso

Produttore: Francesco Pamphili

Produzione: Rai cinema, Canal +, Morgan Film

Anno di produzione: 2001, distribuzione 2003

Durata: 88 minuti

Il film si apre con un vero e proprio errore storico: viene infatti indicato come sovrano del regno delle Due Sicilie, nel 1857, Francesco II e non suo padre, il re Ferdinando II. La didascalia iniziale, letta da una voce fuoricampo, recita:

Sicilia 1857.

Francesco II di Borbone, bonariamente soprannominato dai suoi sudditi Franceschiello, è il sovrano del Regno delle Due Sicilie che tocca proprio in quegli anni il massimo del suo splendore e magnificenza.

Al comando del suo esercito spesso si trovano giovani nobili francesi, destinati all'estero per accelerare i tempi di una brillante carriera militare.

Palermo, mai come in quegli anni, è per loro una delle capitali europee più importanti e ambite. Per controllare i primi focolai di rivolta accesi dagli ideali del risorgimento, Franceschiello affianca al suo esercito regolare truppe mercenarie.

Questa svista e il riferimento ai *primi* focolai di rivolta, che di per sè denotano scarsa attenzione alla cornice storica del film, inficiano in parte anche la riflessione proposta sul processo risorgimentale colto nel suo momento topico, la spedizione dei Mille nell'isola, e condotta malinconicamente attraverso lo sguardo in soggettiva del protagonista, il conte francese Loyola, comandante dell'esercito borbonico, simbolo vivente di quello dei due mondi destinato a tramontare. Il *sole dell'avvenire* infatti brillerà, nell'ultima sequenza filmica, solo sui vincitori, non sui vinti, sui quali si stende invece l'ombra greve del tramonto e della morte, anche se dal canto loro pure i vincitori pagano un prezzo alto all'affermazione dei loro ideali in termini personali e affettivi. Non appaiono mai sullo schermo né Garibaldi né le camicie rosse, tranne nell'ultima scena in cui sono presentati alcuni garibaldini in procinto di imbarcarsi per la Calabria, tuttavia la loro presenza aleggia sull'intera vicenda e alla fine ne determina lo scioglimento.

Il film si apre con l'immagine di una giovane donna, Angelica, vestita a lutto ma con un velo bianco, che percorre la navata di una chiesa. Ad attenderla sull'altare un ufficiale borbonico, il conte francese Loyola, e il prete che officerà il loro matrimonio. Mentre la cerimonia si sta svolgendo irrompono nella chiesa dei banditi armati a cavallo. Uno di loro, Grifone, un bel giovane che ha lavorato in precedenza come contadino nelle terre di Angelica e di suo padre, afferra la donna e la trascina via con sé. Al tentativo del conte di opporsi con la forza, un altro bandito risponde sparando a bruciapelo e colpendolo ad una gamba. I rapitori si dileguano

velocemente e tutte le ricerche fatte da Loyola per ritrovarne le tracce con il suo fedele attendente, il sergente Uzeda, sono vane.

Questa prima, lunga, sequenza costituisce l'antefatto degli eventi, il motore dell'azione che troverà il suo pieno svolgimento *tre anni dopo*, nel 1860, come ci informa una nuova didascalia all'inizio della seconda sequenza.

Loyola sta per lasciare la Sicilia, alla volta della Francia, con grande dispiacere di Uzeda, ma il congedo militare viene annullato per ordine del re che gli assegna una missione: scortare un bandito fino a Messina, perché venga lì giustiziato, lontano dagli occhi dei suoi compaesani per non farne un martire, visto che le notizie che giungono su Garibaldi e sulle sue intenzioni di sbarcare in Sicilia non lasciano presagire nulla di buono. Loyola rifiuta, salvo accettare subito dopo avendo saputo che si tratta di Grifone, il suo rivale. Accompagnato da Uzeda, il conte Loyola inizia un lungo viaggio per tutta la Sicilia scortando il prigioniero, ma in realtà cercando di capire che fine abbia fatto Angelica, visto che Grifone è in possesso dell'anello che lo stesso conte aveva regalato alla fidanzata in vista del matrimonio.

In vero i viaggi che si delineano sullo schermo sono almeno tre: quello fisico dei tre uomini che percorrono una Sicilia devastata dalla furia dei battaglioni esteri dell'esercito borbonico che bruciano case, sparano sui civili, affamano i contadini, dato che nel frattempo Garibaldi è effettivamente sbarcato a Marsala; quello interiore di Loyola che faticosamente va prendendo coscienza dei motivi per cui Angelica è stata rapita e dell'impossibilità del regno borbonico di sopravvivere a se stesso; quello infine di Grifone, che via via si disvela per quello che è veramente, non un bandito ma un ribelle rivoluzionario che ha lottato contro i Borbone per l'unità di Italia.

Il tempo del racconto non procede linearmente, infatti la *fabula* viene spezzata da continui *flash back* attraverso cui veniamo a conoscenza di quanto è avvenuto prima e dopo la scomparsa della ragazza ma che appesantiscono fortemente la struttura narrativa del testo filmico,

Apprendiamo così progressivamente che il Conte Loyola, in servizio in Sicilia nelle file dell'esercito napoletano, si è innamorato a prima vista della bellissima Angelica (che ha tratti fisici ed esteriori simili a Claudia Cardinale ne *Il Gattopardo*), figlia di un ricco proprietario terriero e profondamente legata alla sua terra, nonostante il lungo periodo di studi in collegio trascorso fuori dall'isola. I due giovani si fidanzano, ma la morte del padre di Angelica riflette sulle nozze imminenti presagi funesti. Angelica infatti è in realtà innamorata di Grifone che conosce da quando entrambi erano bambini e, rimasta sola, acconsente alla messinscena del rapimento, per poterlo seguire nella parte continentale dell'Italia e combattere con lui nelle fila dei garibaldini. E proprio durante uno scontro militare, nel corso della II guerra di indipendenza, la donna perde la vita per l'esplosione di una bomba. Grifone decide, quindi, di tornare in Sicilia e continuare qui, ancora a fianco di Garibaldi, la sua guerra contro i Borbone ma viene arrestato prima di potersi congiungere col generale nizzardo.

Nel corso del viaggio Grifone riesce ad un certo punto a scappare, ma Loyola questa volta ne ritrova le tracce e lo arresta nuovamente, non senza essere finito, prima, sotto il fuoco amico a causa del quale il sergente Uzeda, fedele soldato del re borbonico, perde la vita per mano di un giovanissimo cadetto, Gesualdo Motta. Grifone e Loyola continuano così da soli il viaggio, accomunati ora dal dolore per la morte di Angelica che non potrà più essere di nessuno, anche se questo sentimento in Loyola si accompagna alla consapevolezza che tutto un mondo è finito e che per lui non c'è più posto nel nuovo.

Giunti nei pressi di Messina, sulla spiaggia, mentre il sole sorge all'orizzonte sul mare, incrociano dei garibaldini in procinto di imbarcarsi: Grifone si lancia al galoppo verso di loro; Loyola prende la mira per sparargli ma poi getta via il fucile. Armato solo della sua sciabola, novella Durlindana, si slancia, come il Paladino di Francia a Roncisvalle, da solo verso i nemici da cui viene immediatamente ucciso, nonostante il tentativo di Grifone di fermare la mano armata dei garibaldini. Il suo corpo cade riverso sulla sabbia mentre anche il sole rosseggiante all'orizzonte sembra ora volto all'occaso.

Dal punto di vista del genere, più che le caratteristiche del film storico, la vicenda riflette quelle proprie del *road movie* e del *western* alla Sergio Leone. Non a caso infatti il titolo originale doveva essere *C'era una volta in Sicilia*, chiaro riferimento al grande regista romano, autore dei capolavori *C'era una volta il West*, *C'era una volta in America*. In fase di post-produzione prevarrà invece l'omaggio a Visconti, citato non solo nel titolo (*Tra due Mondi* ricalca l'espressione usata dal Principe Fabrizio nel rifiutare la proposta di Chevalley) ma anche nel nome e nelle movenze della protagonista femminile e, più in generale, nel senso di disfacimento e di perdita di tutte le certezze.

Il film, inoltre, intesse da un lato una sottile comunicazione visuale con i precedenti film di argomento garibaldino, dall'altro si colloca su un piano di iperletterarietà a volte troppo esibita e smaccata, stabilendo un rapporto evocativo con alcuni grandi scrittori siciliani, da Verga a De Roberto, oltre che con Tomasi di Lampedusa. Dialoga, infatti, da una parte, con *1860* di Blasetti (le inquadrature relative alle violenze perpetrate dai soldati mercenari al servizio del Re Borbone, alle rovine fumanti di paesi desolati, ai cadaveri dei contadini sparsi ovunque loro passino); con *Viva l'Italia* di Rossellini (il tema del viaggio e dello spostamento all'interno della Sicilia); con *Bronte* di Vancini (le misere condizioni di vita dei contadini, che fuggono pure davanti a Garibaldi, stretti come sono tra due fuochi). Rimanda, dall'altra, sia pure in maniera puramente onomastica al protagonista verghiano di *Mastro-don Gesualdo* e agli Uzeda de *I Vicerè*.

A livello più profondo, però, prevalgono in una sorta di sottotesto che corre tutto il film, i riferimenti letterari al *De reditu suo* di Rutilio Namaziano, un *must* della letteratura odeporica classica sulla decadenza e sulla fine di un mondo, e all'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Sullo schema del poema epico-cavalleresco sono costruiti, infatti, sia il triangolo amoroso tra il conte Loyola/Angelica/Grifone, rispettivamente correlati al conte Orlando/Angelica/Medoro, sia lo smarrimento interiore, da *petite folie,* del comandante borbonico in relazione alla donna amata.

Le immagini della Sicilia risorgimentale e dell'impresa garibaldina tuttavia rimangono ostaggio delle troppe citazioni e delle metafore insistite che finiscono per

rendere la trama complessa e artificiosa, la narrazione prolissa e ripetitiva, cosicché all'interno del film, che pure poteva avere un suo fascino storiografico nonostante gli errori iniziali, quelle istanze enunciative (il tema dei vinti e dei vincitori, le condizioni di vita dei contadini, l'adesione volontaristica di Grifone agli ideali risorgimentali, la partecipazione femminile alle lotte per l'unificazione nazionale, le conseguenze dello sbarco di Garibaldi in Sicilia) divengono quasi secondarie rispetto alle altre.

8. Razza di Vicerè

I Viceré: regia di Roberto Faenza

Soggetto: Roberto Faenza

Sceneggiatura: Roberto Faenza, Francesco Bruni, Filippo Gentili, Andrea Porporati

con la collaborazione di: Tullia Giardina, Renato Minore

consulenza storico letteraria: Antonio Di Grado, Sandro Bonella

Interpreti principali: Alessandro Preziosi (Consalvo), Lando Buzzanca (Principe Giacomo), Cristiana Capotondi (Teresa), Guido Caprino (Giovannino), Lucia Bosè (Donna Ferdinanda), Sebastiano Lo Monaco (Duca Gaspare), Franco Banciaroli (Conte Raimondo), Biagio Pelligra (Baldassarre), Pep Cruz (Don Blasco), Giselda Volodi (Lucrezia), Anna Marcello (Chiara),

Costumista: Milena Canonero

Scenografo: Francesco Frigerio

Direttore della Fotografia: Maurizio Calvesi

Montatore: Massimo Fiocchi

Musicista: Paolo Buonvino

Produttore: Elda Ferri

Produzione: Jean Vigo Italia, Rai Cinema, Institut del Cinema Català.

Anno: 2007

Durata: 120’

Ispirato liberamente al romanzo omonimo di Federico De Roberto, la vicenda narrata è quella della nobile famiglia Uzeda, dei Principi di Francalanza, discendente degli antichi Viceré che governavano la Sicilia durante la dominazione spagnola.

La vicenda, portata sullo schermo da Roberto Faenza, è ambientata a Catania, in un arco temporale che va dal 1853 fino al 1918 (nell’opera narrativa invece gli eventi considerati si fermano alle elezioni politiche del 1882). Snodi storici cruciali sono la spedizione dei Mille, la conseguente caduta del potere borbonico, l’adesione al nuovo regno unitario, e a seguire la presa di Roma e le prime elezioni con l’allargamento della base elettorale, nel 1882, che segneranno l’esordio in politica del protagonista del film, il principe Consalvo. Uno dei temi di fondo dell’opera cinematografica è infatti la capacità degli Uzeda di attraversare tutti i cambiamenti rimanendo uguali a se stessi, riuscendo cioè a conservare, anche nel nuovo stato liberale, di cui si faranno presto entusiasti sostenitori, i privilegi e il potere che avevano anche da borbonici conservatori e reazionari.

La storia è raccontata dal punto di vista unificante di Consalvo, discendente della «razza dei Vicerè», il loro ultimo erede, che fa tesoro di tutto ciò che ha visto accadere attorno a sé, soprattutto del modo di agire dei suoi familiari e che, di conseguenza, cerca di sottrarsi al destino di follia che sembra accompagnarli. Perché quella razza è attraversata al proprio interno da segni profondi di decadenza e di degenerazione, che in vario modo si manifestano in tutti i personaggi che agiscono

sullo schermo. Tutti sono infatti vittime di manie e di ossessioni, simboleggiate al loro livello massimo da quello che viene definito il «prodotto più fresco» della famiglia Uzeda, l'aborto informe e mostruoso partorito da Chiara, alla ricerca ossessiva della maternità, e conservato, con grande cura, in una boccia sotto spirito.

Dagli avi i vari componenti della famiglia, dilaniati fra loro da contrasti, sordi rancori, odi viscerali, .hanno comunque ereditato la prepotenza, l'arroganza, la volontà di dominio su tutti, esercitando spregiudicatamente e con cinismo il loro potere economico, sociale, politico.

Sono molti i personaggi che affollano la scena: oltre a Consalvo, la sorella Teresa, la madre Margherita, gli zii Raimondo, Chiara, Lucrezia, i prozii Don Blasco, Donna Lucrezia, il Duca Gaspare. Su tutti domina, in qualità di capofamiglia il principe Giacomo, padre di Consalvo, uomo avido, superstizioso, tirannico, capace di manipolare gli altri per il proprio vantaggio personale. Accanto a loro, altri personaggi ancora, fra i quali la duchessa Radalì con i figli, Michele e Giovannino; il liberale Benedetto Giulente, marito di Lucrezia, prima volontario garibaldino, poi sindaco di Catania, destinato fin dall'inizio a raccogliere l'eredità politica del Duca Gaspare ma poi tradito da questi a favore di Consalvo; il marchese Federico di Villardita, marito di Chiara; Matilde, moglie di Raimondo, e la sua amante, Isabella; Baldassarre, il fedele maggiordomo di casa, fratello bastardo del principe Giacomo, l'unico alla fine a mostrare il suo dissenso nei confronti di Consalvo, pur essendo a lui legato da vero affetto.

Il film si apre con un lunghissimo flash back, introdotto da una voce fuori campo, quella di Consalvo anziano, attraverso cui il protagonista ripercorre tutte le vicende della sua famiglia, a partire dal rapporto conflittuale col padre, il principe Giacomo, divenuto in qualità di primogenito capofamiglia dopo la morte della madre, nella Catania del 1853. Proprio il sontuoso funerale della principessa-nonna e la lettura successiva del suo testamento, sono i motori iniziali dell'intreccio narrativo, a seguito dei quali Giacomo avvia una complessa macchinazione per privare il fratello Raimondo della legittima eredità, e contemporaneamente per tiranneggiare tutta quanta la famiglia, piegando i figli e la moglie alla propria esclusiva volontà.

Consalvo viene inviato a studiare, insieme con il cugino Giovannino, presso il Monastero dei Benedettini, dal quale uscirà qualche anno dopo proprio grazie all'arrivo dei garibaldini in città.

L'annuncio dell'avanzata di Garibaldi in Sicilia arriva improvviso al Monastero, determinando il fuggi fuggi dei monaci dal convento. Sullo schermo, oltre all'indicazione *1860*, appaiono alcuni garibaldini a cavallo, impegnati a combattere per le vie di Catania. E' questa l'occasione per gli Uzeda di riposizionarsi immediatamente a fianco dei vincitori. Don Blasco, infatti, monaco benedettino reazionario fa prestissimo a divenire il più acceso manifestante antiborbonico, mentre il Duca Gaspare, fino a quel momento opportunisticamente oscillante tra la fedeltà ai Borbone e gli ammiccamenti agli esponenti liberali, si accredita definitivamente come maggiore rappresentante dello schieramento liberale a Catania. Verrà infatti presto eletto, alle prime votazioni del nuovo Regno d'Italia, deputato al Parlamento di Torino, iniziando così una carriera politica finalizzata solo al conseguimento di personali benefici economici.

Anche il principe Giacomo, pur disprezzando nell'intimo i nuovi governanti, si adegua velocemente: fa esporre sulla facciata del palazzo avito uno striscione inneggiante alla libertà, ma alla zia Ferdinanda, l'unica che fino alla fine conserverà una fede borbonica, spiega disincantato che «libertà è una parola che non significa niente ma accontenta tutti. Quando comandava il re noi eravamo amici del re, ora che governano i pezzenti bisogna essere amici dei pezzenti». E alla donna che lo accusa di essere un «voltagabbana», cinicamente spiega che «libertà significa anche che ora che l'Italia è fatta, dobbiamo farci gli affari nostri», parafrasando la più celebre frase di Massimo D'Azeglio.

La morte della principessa Margherita, madre di Consalvo, provocata dal marito stesso (che subito dopo sposa in seconde nozze la cugina Graziella), acuisce il conflitto tra il giovane e il padre talmente da spingerlo al punto di rottura, anche perché Giacomo fortemente superstizioso crede che il figlio gli porti sventura. Questi, dal canto suo, comincia a dissipare le sostanze del padre dandosi ai bagordi con Giovannino, fino a commettere un violento gesto di sopraffazione ai danni di una

giovane popolana, Concetta, in seguito al quale i fratelli della ragazza lo feriscono gravemente, nel tentativo di ucciderlo per vendetta. Ripresosi dal ferimento Consalvo, ospitato dalla zia Ferdinanda, comincia a modificare i propri comportamenti, mentre il padre Giacomo acconsente alla sua partenza per un lungo viaggio, in compagnia del fedele Baldassarre. Teresa, invece, viene inviata fuori città, in collegio, per completare la sua educazione.

Trascorrono alcuni anni. E' il 1872, Teresa torna dal collegio, accolta da tutti i parenti, con l'eccezione di Consalvo, ancora in viaggio. La ragazza ha modo di rincontrare i cugini Michele e Giovannino, e di innamorarsi, ricambiata, di quest'ultimo. I loro rispettivi genitori hanno però deciso diversamente: a sposare Teresa dovrà essere Michele, in qualità di primogenito. L'illusione di Teresa dura pertanto poco, mentre Consalvo, raggiunto a Roma da una lettera della sorella in cui entusiasticamente lo informa che a breve sposerà Giovannino, decide che è tempo di tornare a casa. Durante la permanenza a Roma, peraltro ha avuto modo di incontrare lo zio Duca Gaspare, deputato nazionale, che gli ha infatti illustrato la sua concezione della politica come puro vantaggio personale e che gli ha comunicato che intende da quel momento in poi appoggiare la Sinistra storica, visto che le divisioni tra Destra e Sinistra non contano nulla, e che quello che conta è solo ed unicamente la gestione del potere.

Consalvo dunque torna a Catania, ma la pace in famiglia dopo anni di separazione dura ben poco. Il principe Giacomo, già con segni evidenti di un tumore alla testa, di fatto costringe Teresa a sacrificare il suo amore per Giovannino e a sposare Michele, motivo per cui Baldassarre si licenzia, non riuscendo a sopportare la violenza psicologica usata sulla giovane donna.

Durante i festeggiamenti per lo sposalizio però Giovannino si uccide, lasciando sgomento soprattutto Consalvo, che matura definitivamente la scelta di entrare anche lui in politica, occupando il seggio che in precedenza era stato dello zio Duca e che fino a quel momento era stato promesso a Giulente. Muore, intanto, pure il principe Giacomo, dopo aver diseredato il figlio, che però approfitta di questa condizione in quanto può così accreditarsi come autenticamente democratico, avendo rinunciato ai

privilegi della sua classe sociale, e può professa nuovi ideali di uguaglianza e di giustizia. Ad aiutarlo nella campagna elettorale per le elezioni del 1882, è Baldassarre, che lo crede sincero nelle sue affermazioni.

Giunge la vigilia delle elezioni. Nel vecchio Monastero dei Benedettini viene organizzato il comizio conclusivo della campagna elettorale. Tutta la famiglia accorre per ascoltare Consalvo, insieme con una folla di sostenitori curiosi di ascoltare il giovane alla sua prima uscita pubblica. Il discorso di Consalvo è tutto e il contrario di tutto. In un'ossimorica affabulazione verbale, inneggia a Garibaldi, ricordandone la presenza a Catania proprio al Monastero, a Vittorio Emanale, a Machiavelli, Bacone, Proudhon, lanciandosi infine in un evviva rivolto a tutti: al re, alla rivoluzione, al papa.

Subito dopo il suo comizio, Consalvo si reca a trovare l'anziana zia, Donna Ferdinanda, che ancora auspica il ritorno dei Borbone e a lei rivela il suo vero volto, spiegandole che i meccanismi della storia si ripetono monotamente e che, come gli Uzeda di un tempo, i viceré, aveva dimostrato di saper fare, bisogna sapersi adattare alle mutate condizioni politiche, dato che l'unica cosa che conta è conquistare il potere, per non soccombere e non essere schiacciati mai.

Ed effettivamente il successo elettorale arride a Consalvo, che viene portato in trionfo dai suoi sostenitori. A voltargli le spalle, non solo metaforicamente, il solo Baldassarre, che sembra aver compreso perfettamente cosa si celi dietro la sua maschera demagogica.

Il lungo flash back ha termine: il film si chiude con un'ultima sequenza in cui Consalvo, ormai settantenne, giunge in automobile a Montecitorio. Siede da solo tra gli scranni del Parlamento, mentre la sua voce fuoricampo fa il bilancio dell'attività politica dell'intera classe dirigente del paese in quei lunghi anni che lo separano dal suo esordio come deputato.

Un bilancio negativo, segnato dalle furberie, dalle divisioni, dai ladrocini dei potenti, lapidariamente concluso dalla constatazione che era stata sì fatta l'Italia, ma chissà quando sarebbero stati fatti gli Italiani.

Bibliografia

AA.VV., *Rappresentazioni e immagini della Sicilia tra Storia e Storiografia,* a cura di F. Benigno e C. Torrisi, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2003

AA.VV., *Storia della Sicilia*, a cura di F. Benigno e G. Giarrizzo, Laterza, 1999

AA.VV. *Storia d'Italia, Annali 22*, *Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti e P. Ginsborg, Einaudi, 2007

AA.VV. *Rosario Romeo e «Il Risorgimento in Sicilia». Bilancio storico e prospettive di ricerca*, a cura di Salvatore Bottari, Rubettino, 2002

AA.VV. *La storia al cinema,* a cura di G. Miro Gori, Bulzoni, 1994

AA.VV. *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionali*, a cura di G. E. Bussi, P. Leech, Lindau, 2003

AA.VV, *Risorgimento in Modern Italian Culture. Revisiting the Nineteenth-Century Past in History, Narrative, and Cinema, edit by* N. BOUCHARD, Fairleigh Dickinson University Press, 2005

AA.VV. *Making and Remaking Italy: the Cultivation Identity around the Risorgimento*, edit by A. Russel Ascoli, K. von Henneberg, Oxford: Berg, 2001

G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*, Zanichelli Editore, Bologna, 1952

M. ARGENTIERI, *Il cinema italiano e il Risorgimento,* in «Cinemasessanta», a . 1972, v. XII, n. 90 (lug.-ago. 1972)

G. ARISTARCO, *Risorgimento senza film*, in «Cinema nuovo», n. 1961

A. BAZIN, *Che cosa è il Cinema?*, Garzanti, 1999

B. BALÁZS, *Il film*, Einaudi, 1987

S. BECCASTRINI, *Idea di un'isola. Viaggio cinematografico nell'ambiente naturale e culturale della Sicilia,* ASKA, 2005

F . BERTINI, *Cinteca Clio. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale,* in «Storia e Cinema», Medi@teca della Biblioteca del Polo Universitario di Prato, Università degli Studi di Firenze, consultabile online in www.polosociale.unifi.it/bibliotecapoloprato/ e scaricabile in formato .pdf

G. P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Editori Laterza, Roma- Bari, 2008F. CADEL, *Kaos. Pirandello and mother: questons of Identity in Tavianis Sicily*, in «The free library by Farlex», Dec. 22, 2008.

G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, 2004

M. CARDILLO, *Da Quarto a Cinecittà. Garibaldi e il Risorgimento nel cinema italiano,* Frosinone, 1982.

F. CASSETTI, *Teorie del cinema*, Bompiani, 2000

F. CASSETTI, F. di CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, 2001

C. CELLI, *A master narrative in Italian cinema?*, in «The free library by Farlex», Mar. 22, 2004.

M. FERRO, *Cinema e storia*. Linee per una ricerca, Feltrinelli, 1980

A. DI GRADO, *Da De Roberto a Faenza: I Vicerè ieri e oggi*, in AA.VV., *La Sicilia tra schermo e storia*, a cura di S. GESÙ, Giuseppe Maimone Editore, Catania, 2008

M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Piero Manni, Lecce, 1999

M. GERI, *Riflessioni sull'utilizzo dell'audiovisivo nella didattica della storia e della cultura italiane,* in «The free library by Farlex», Mar. 22, 2006.

S. GESÙ, *Nascita di una Nazione,. Pagine risorgimentali siciliane*, in AA.VV. *La Sicilia tra schermo e storia*, a cura di S. GESÙ, Giuseppe Maimone Editore, Catania, 2008

G. GIARRIZZO, *Introduzione*, in AA.VV. *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Einaudi, 1987

P. IACCIO, *Il mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Liguori Editore, 2002

P. IACCIO *Cinema e storia. Percorsi ed immagini,* Liguori, 2008

S. KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, 2001

M. LAGNY, *Il cinema come fonte di storia*, in AA.VV. *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G. Brunetta, Torino, Einaudi, 2001

S. LUPO, *Tra centro e periferia. Sui modi dell'aggregazione politica nel Mezzogiorno contemporaneo*, in «Meridiana», n. 2, 1988

A. MARIO, *La Camicia rossa*, Edizioni Trabant.pdf, www.edizionitrabant.it

C. METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, 1989

M.S. MESSANA VIRGA, *Bronte 1860. Il contesto interno e internazionale della repressione*, Caltanissetta, Sciascia Editore, 1989

M.M. MORANDI, *Proposta per un film del Risorgimento Italiano,* in «Lo Schermo», pagg, 44-46, n. 44, 1936

M. MUSUMECI, S. TOFFETTI (a cura di) *Da «La presa di Roma» a «Il piccolo garibaldino». Risorgimento, massoneria e istituzioni: l'immagine della nazione nel cinema muto (1905-1909),* Gangemi Editore, Roma, 2007

A. NESTI, *Nascita di una nazione: Riflessi della storiografia sul Risorgimento nel film 1860: I mille di Garibaldi,* in «Rassegna storica del Risorgimento», aprile-giugno 1995, pagg. 229-250.

F . ORSITTO, *Unification in Postwar Italian Cinema: 1954-1974*, in N. BOUCHARD (edit by) *Risorgimento…,* op. cit. pagg. 241-258.

P. ORTOLEVA, *Cinema e storia. Scene dal passato. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Loescher 1991

F. PARMEGGIANI, *Lo sguardo rivolto al passato: storia e storie nel cinema dei Taviani (1971-1984),* in «The free library by Farlex», Sep. 22, 2003.

G. POIDOMANI, *Senza la Sicilia l'Italia non è una nazione*, Bonanno Editore, 2009-11-30

B. RADICE, *Nino Bixio a Bronte*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», II (1910)

L. RIALL, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma-Bari, 2007R. ROMEO, *Il risorgimento in Sicilia*, Laterza, 2001

R. ROMEO, *Il giudizio storico sul Risorgimento*, Bonanno, 1966

G. ROMANI, *Interpreting the Risorgimento: Blasetti's 1860 and the legacy of motherly love,* in «The free library by Farlex» Sep. 22, 2002.

A. SANI, *Il Cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze, 2002

L. SCIASCIA, *Verga e la libertà*, in *La Corda pazza*, Milano, Adelphi, 1991

L. SCIASCIA, *La Sicilia nel cinema*, in *La Corda pazza*, cit.

G. SCHININÁ, *Stato e società in età giolittiana*. L'Italia tra il 1901 e il 1914, Bonanno Editore, 2008

P. SORLIN, *Sociologia del cinema*, Garzanti, 1979

P. SORLIN, *La Storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, 1984

W. ULRICCO, *Cultural studies: una visione d'insieme*, in in AA.VV. *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G. Brunetta, Torino, Einaudi, 2001

A. VITTI, *Il cinema come complemento di insegnamento,* in «The free library by Farlex», Mar. 22, 2006.

SCENEGGIATURE

Nozze d'oro di Arrigo Frusta, Archivio del Museo nazionale del Cinema di Torino

1860 di A. Blasetti, G. Mazzucchi, Cineteca di Bologna, Archivio Blasetti

Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori Editore, 2002

Kaos. Un film di Paolo e Vittorio Taviani, a cura di S. Gesù, Edizioni del Centro Studi Eoliano, Salarci Immagine, Comiso, 2004

Il Gattopardo, a cura di Lino Micciché, Centro Sperimentale di Cinematografia, Electa Napoli, 1996

I Vicerè, a cura di Antonella Montesi e Luca Pallach, Gremese Editore, 2007

C'era una volta in Sicilia (ora *Tra due mondi*), dattiloscritto in mio possesso

Noi credevamo di Mario Martone

CD-Room:

G. SETTE (a cura di), *Alessandro Blasetti. Un primo incontro*, Comitato Alessandro Blasetti per il centenario della nascita, Centro sperimentale di Cinematografia, Roma, 2001

DVD

Tra due mondi, di Fabio Conversi, Morgana Film/Rai cinema, 2002

La presa di Roma e *Il Piccolo garibaldino*, Gangemi Editore, 2007

Nozze d'oro di Luigi Maggi (Bibliomediateca "Mario Gromo")

I Mille, di Degli Abbiati in copia

1860, di Alessandro Blasetti in copia, versione del 1934, versione successiva *1860. I Mille di*

Garibaldi

Un garibaldino al convento

Il brigante di Tacca del Lupo di Pietro Germi

Viva l'Italia, di Roberto Rossellini in copia

I Vicerè, di Roberto Faenza, 01 Distribution, 2008

Noi credevamo di Mario Martone

VHS

Il Gattopardo, di Luchino Visconti, Mondadori Video

Kaos, L'altro figlio, Mal di Luna, VideoRai, Fonit Cetra, 1984

Kaos, La Giara, Requiem, Colloquio con la madre, VideoRai, Fonit Cetra, 1984