

Alle origini dell'iconografia garibaldina: note su alcune rappresentazioni dell'eroe tra il 1848 e la Seconda Guerra d'Indipendenza.*

Negli ultimi anni la storiografia ha mostrato un rinnovato interesse nei confronti dello studio del Risorgimento e dei suoi protagonisti, soprattutto a seguito delle celebrazioni organizzate nel 2011 per i 150 anni dell'Unità d'Italia¹. L'anno dedicato alla figura di Garibaldi è stato in particolare il 2007, quando si sono susseguite e, talvolta, sovrapposte moltissime iniziative espositive, convegnistiche ed editoriali per il bicentenario della sua morte². Se da un lato tutto questo ha rappresentato un'importante occasione di analisi e di confronto per studiosi di diverse generazioni, dall'altro ha fatto riemergere alcune problematiche legate agli studi sull'iconografia garibaldina manifestatesi già durante le grandi celebrazioni per il centenario della sua morte, nel 1982³. Alcuni approcci interdisciplinari avviati in quell'occasione non sembrano essere ancora stati portati avanti alla luce dell'accresciuta reperibilità del materiale di studio sull'argomento, che allora giaceva perlopiù all'interno di archivi talvolta abbandonati, in depositi di musei del Risorgimento di difficile accessibilità o in collezioni private. Ci si riferisce in particolare allo studio della relazione tra letteratura, pubblicistica illustrata, litografie, fotografie, arti applicate, pittura e scultura: materiale iconografico che viene proposto nella maggior parte dei casi come documentazione visiva di avvenimenti storici o per la redazione di biografie per immagini. Tale consuetudine ha portato nel corso del tempo alla perdita di informazioni importanti, come datazioni, nomi di autori, derivazioni da prototipi e reciproche interrelazioni; inoltre, la scarsa qualità artistica della maggior parte di questo materiale non ne ha favorito uno studio sistematico che, tuttavia, sarebbe auspicabile anche alla luce della generale rivalutazione di cui l'arte dell'Ottocento italiano è stata oggetto negli ultimi decenni. Una delle problematiche è, a nostro avviso, metodologica: se l'approccio

* Ringrazio la dottoressa Mirtide Gavelli del Museo Civico del Risorgimento di Bologna per avermi dato la possibilità di visionare, a più riprese, la stampa riprodotta a pagina 267 (Fig. 8), ad oggi conservata nei depositi del museo, e per aver facilitato le mie ricerche nell'archivio dello stesso.

1 Nel 2011 era stato creato un sito internet, ora non più agibile, da cui era possibile seguire tutte le iniziative organizzate: www.italiaunita150.it.

2 In questa sede ci si limita a segnalare solo una selezione di testi dedicati a Garibaldi: BARISSONE – FOCHESATI – FRANZONE (2007); CECCUTI – DEGL'INNOCENTI (2007); GIORGETTI (2008); INSEGGI (2007); LECCI (2008); MAZZOCCA – VILLARI (2007); MENGOZZI (2008); RAGAZZI (2007); TRONCA (2007).

3 ABITA – FUSCO (1982), CALABRESE (1982), PINTO (1982), SETTIMELLI (1982).

iconografico e iconologico utilizzato per l'arte dell'antichità è stato in alcuni casi applicato ed utilizzato per l'arte del XX secolo⁴, questo è stato fatto raramente per il secolo precedente, soprattutto in ambito italiano⁵. In questa sede ci si vuole quindi riallacciare ad alcune ricerche iconografiche effettuate sulla figura di Garibaldi più di trent'anni fa, aggiornandone gli esiti⁶.

Nel testo, tuttora insuperato, dedicato al parallelismo tra la vita e la rappresentazione di Garibaldi e quella degli eroi dei romanzi allora in voga a livello internazionale, Omar Calabrese distingueva quattro tipi d'iconografie cosiddette "garibaldine":

Iconografia "alta", come nel caso delle rappresentazioni pittoriche di artisti come i due Induno, Fattori, Faruffini ed altri pittori ottocenteschi; iconografia di trasformazione, cioè resa popolare traducendo in disegno e illustrazione quelle stesse opere; iconografia di massa, come nel caso dei servizi dei giornali illustrati [...] e infine iconografia popolare, con Garibaldi di volta in volta raffigurato in sequenze narrative del modello dei cantastorie, o in sembianze religiose come nei santini di chiesa, o in aspetto di vendicatore dei poveri, come nelle vignette o nei fogli volanti⁷.

Questo tipo di suddivisione, pur nei limiti insiti in qualsiasi schematizzazione della storia, risulta essere utile come punto di partenza per una proposta di revisione critica sull'argomento. Andrebbero in particolar modo rivisti non solo i rapporti di causa-effetto tra l'iconografia "alta" e quella definita "di trasformazione", ma soprattutto il ruolo determinante che l'iconografia "di massa" e quella "popolare" hanno svolto per la nascita stessa di una o più iconografie legate all'eroe che nel corso del tempo attraverseranno diversi stati della comunicazione e del sociale, coinvolgendo molti aspetti della cultura visuale ottocentesca e non solo. Il discorso è molto ampio e complesso⁸, ci limitiamo in questa sede a tracciare un *excursus* di alcune immagini emblematiche realizzate prima dell'Unità d'Italia, contestualizzandole al momento storico particolarmente problematico in cui sono nate; all'indomani della caduta della Repubblica romana infatti, non solo Garibaldi trascorrerà diversi anni in esilio, ma la censura diventerà molto forte in gran parte della penisola. Il materiale figurativo a disposizione non è quindi copioso né facilmente reperibile; occorre ricordare poi che su alcune vicende biografiche a lungo sono esistiti

4 CRISPOLTI (1975; 1977); CALVESI (1979); TONELLI (2000-2001).

5 CRISPOLTI (2005).

6 Ci si riferisce in particolare a ABITA – FUSCO (1982), CALABRESE (1982), PINTO (1982), SETTIMELLI (1982).

7 CALABRESE (1982), p. 8.

8 ARANGIO (2014).

diversi dubbi e, a livello iconografico, la maggior parte del materiale che viene utilizzato nelle biografie per immagini è stato realizzato molto tempo dopo lo svolgersi dei fatti.

Nonostante queste problematiche, è stato ormai dimostrato⁹ come la popolarità di cui godette Garibaldi soprattutto dopo il 1860 è la conseguenza di un processo cominciato, grosso modo, nel biennio rivoluzionario 1848-1849, favorito da un momento storico propizio: andava tramontando l'ideale eroico autoritario reso popolare dai giacobini nel periodo napoleonico, e prendeva piede l'ideale di un eroe che fosse in grado di identificarsi con le speranze e l'azione del popolo¹⁰. Giuseppe Mazzini aveva messo in discussione il primato che a suo parere il pensiero ottocentesco attribuiva all'individuo, affermando che «l'eroe – o quello che lui chiamava il 'genio' – era un democratico, la cui funzione era di intendere e rappresentare la collettività»¹¹. Proprio grazie a Mazzini, all'inizio del 1848 cominciarono a circolare nell'Italia settentrionale le prime stampe che riproducevano ritratti di Garibaldi che, dal 1835, si trovava in Sudamerica¹². Lì inizialmente si era legato ai ribelli del Rio Grande, poi si era spostato in Uruguay, a Montevideo, dove viveva una vivace comunità di esuli ed emigrati italiani, ed era stato coinvolto nella complessa e lunga guerra tra il governo dell'Uruguay e la Confederazione argentina. La situazione per Garibaldi aveva avuto una svolta in questo contesto, quando nella battaglia di San Antonio del Salto, nel febbraio del 1846, il generale e i suoi uomini erano riusciti a tener testa a una forza nemica assai più numerosa, ottenendo una vittoria rimasta poi celebre. Fu dopo questo scontro che Mazzini e la stampa mazziniana cominciarono a mostrare un più attivo interesse nei suoi confronti. Venne pubblicato un numero speciale del «Legionario italiano» interamente dedicato all'eroismo del generale e dei suoi uomini, nel quale la battaglia veniva presentata come un momento emblematico del ritorno dell'Italia alla gloria passata¹³. L'anno successivo Giovanni Battista Cuneo inviò al radicale *Il Corriere livornese* una lettera aperta, che tracciava un ritratto eroico del comandante della legione, stabilendo di fatto, e probabilmente in comunione con lo stesso Garibaldi, alcuni dei principali tratti del mito garibaldino. Mazzini tentò di indirizzare tale interesse pubblico a vantaggio della propria causa e, nel 1847, scrisse sia a Cuneo che a Giacomo Medici, anch'egli esule a Montevideo, chiedendo di inviare un ritratto di Garibaldi in Europa. Il progetto era quello di ricavarne una litografia e di diffonderlo «per raccogliere una som-

9 RIALI (2011b).

10 RIALI (2011a).

11 Cit. in RIALI (2011b, 269).

12 Il periodo trascorso da Garibaldi in America Latina è tra i meno conosciuti e tra i più mitizzati in seguito; a lungo le uniche notizie che si avevano provenivano dalle sue memorie, non sempre attendibili. Una dettagliata ricostruzione si trova in SCIROCCO (2011, 19-137).

13 «Il legionario italiano», 15 marzo 1846.

ma destinata a istituire in nuovo Fondo nazionale, con il quale, assieme ad altre iniziative in programma, avrebbe aiutato Garibaldi e i suoi a tornare nel Vecchio continente»¹⁴.



Fig. 1. G. U. Borzino, *Giuseppe Garibaldi*, 1848, litografia, Museo Centrale del Risorgimento di Roma (sigla MCRR) (Pinto 1982)



Fig. 2. I. Virginio, *Giuseppe Garibaldi*, 1848, litografia, MCRR (Pinto 1982)

Cominciarono quindi a circolare due tipologie di immagini: la prima era una litografia tratta da un dipinto del pittore genovese Gaetano Gallino, realizzata presso la ditta Doyen di Torino ad opera di Giacomo Ulisse Borzino (**Fig. 1**). Qui Garibaldi indossa abiti desueti in ambito europeo: la leggendaria camicia rossa ed il poncho sudamericano, lo sguardo è rivolto allo spettatore e, come unico riferimento militare, la sciabola alla quale si appoggia. La stessa ditta produsse una seconda litografia realizzata da Ippolito Virginio e pubblicata a corredo di un inno alla Legione italiana di Giuseppe Bertoldi (**Fig. 2**): qui l'eroe ha uno sguardo assorto e lontano, i capelli lunghi e scarmigliati, la barba folta ed indossa una camicia bianca aperta ed un copricapo da eroe romanzesco. Questa differenza tra le due immagini rimanda a due diverse matrici ideologiche e tradizioni figurative; mentre nella prima Garibaldi «ha la pacata compostezza dell'uomo illustre storico assunto al pantheon degli immortali»¹⁵, nella seconda appare come l'incarnazione di un personaggio da romanzo di avventure, quasi l'amplificazione del contemporaneo successo letterario di eroi come il Corsaro o Cristoforo Colombo.

La sua fama crebbe dunque notevolmente durante l'estate e l'autunno del 1848, anche se i sentimenti monarchici e religiosi erano ancora molto forti, ma ebbe un punto di svolta solo dopo le battaglie legate alla difesa della Repubblica romana che, in pochi giorni,

¹⁴ RIALI (2011b, 49).

¹⁵ PINTO (1982, 58).

portarono all'epilogo di una realtà storica durata pochi mesi, densi tuttavia di eventi di notevole rilievo politico e simbolico¹⁶. Garibaldi era stato chiamato a Roma all'indomani dello sbarco delle truppe francesi a Civitavecchia e, in qualità di generale di brigata, gli era stato dato l'incarico di dirigere le operazioni nella zona più difficile degli scontri, quella del Gianicolo¹⁷. Anche in questo caso, come nell'epica battaglia sudamericana, i soldati guidati dal generale erano numericamente inferiori rispetto ai nemici, ma nonostante questo si difesero eroicamente ottenendo, almeno inizialmente, la ritirata dell'esercito nemico¹⁸. Garibaldi venne da subito considerato come l'uomo simbolo dell'eroica resistenza delle truppe romane e nei racconti di guerra si ripropone il medesimo schema narrativo utilizzato l'anno precedente, che da questo momento in poi accompagnerà tutte le descrizioni relative alle vicende del generale e dei suoi uomini: combattenti non convenzionali, mal equipaggiati e mal considerati dall'esercito regolare e dalle autorità lottano con valore, entusiasmo e ostinazione, combattono a oltranza, rifiutando di accettare la sconfitta. La disfatta è attribuita, implicitamente o esplicitamente, all'accecamento degli strateghi che rifiutavano di seguire le indicazioni di Garibaldi¹⁹.

A livello figurativo le battaglie dei garibaldini devono necessariamente essere rappresentate con un taglio differente rispetto a quello tradizionale; il punto di partenza è l'iconografia napoleonica, che viene riadattata alle nuove esigenze espressive²⁰. Così come viene fatto anche nella narrazione scritta, nelle rappresentazioni per immagine si privilegiano gli scontri dei reparti minori e si sottolineano gli aspetti irregolari delle truppe garibaldine: «non soldati tutti uguali, ma combattenti con differenze grandi e piccole di equipaggiamento e portamento (basti pensare alla varietà di barbe e capigliature); non battaglie articolate in cui si coglie uno sforzo di razionalità, ma un accorrere di uomini al fuoco»²¹. La diversità dei garibaldini emerge anche nella raffigurazione del comandante;

sovrani, principi e alti generali, secondo la tradizione iconografica e la prassi guerresca dell'epoca, sono generalmente presentati a cavallo su un rilievo che domina il campo di battaglia, circondati a debita distanza da un seguito brillante e attento. Solo eccezionalmente sono coinvolti nella mischia e anche allora conservano un portamento dignitoso e distaccato. Quando invece Garibaldi è presentato su un'altura isolata, è perché studia il terreno su cui darà battaglia;

16 MONSAGRATI (2014).

17 Il colle del Gianicolo sorge alle spalle di Trastevere e si estende fino alle mura vaticane.

18 I francesi guidati dal generale Oudinot entrarono a Roma il 30 aprile del 1849 convinti di non trovare resistenza; furono invece costretti a ritirarsi. Attaccarono di nuovo la città alla fine di maggio e la conquistarono definitivamente il 30 giugno dello stesso anno.

19 GRÉVY (2001, 40).

20 ARGENZIANO (2001); JOURDAN (2004); MAZZOCCA (1982); MAZZOCCA (2011a); MAZZOCCA (2011b).

21 CORGNATI (1987, 35).

più spesso è al centro del combattimento, con la sciabola in mano, esposto a tutti i rischi²².

Si veda a tal proposito un acquerello che rappresenta il celebre scontro del 30 aprile 1849 (Fig. 3): Garibaldi è addirittura raffigurato in secondo piano, anche se facilmente riconoscibile con la sua camicia rossa e il cappello cosiddetto “alla calabrese”; indica ai suoi uomini un gruppo di fuggitivi francesi, incitandoli alla battaglia, ma il vero soggetto non è il combattimento bensì l’eterogeneità dell’esercito garibaldino, del quale vengono qui rappresentate diversi uniformi²³.

L’aspetto stesso di Garibaldi e quello dei suoi uomini esercitò un forte impatto sull’immaginario collettivo dell’epoca e diversi giornalisti e scrittori ce ne hanno lasciato testimonianza; la rivista inglese *The Illustrated London News* aveva addirittura mandato a Roma un proprio disegnatore, George Housman Thomas, il quale inviava al giornale immagini e resoconti di quanto accadeva con una regolarità tale che fu sospettato di spionaggio²⁴. L’aggettivo usato più spesso per definire l’eroe sembra essere quello di “pittoresco”, che all’epoca era sinonimo di «esotico, naturale e piacevole, e avrebbe potuto rammentare ai lettori i dipinti di Salvator Rosa, che aveva popolato i suoi scabri paesaggi italiani di soldati, pastori e banditi, oppure i romanzi di Walter Scott, che avevano conferito



Fig. 3 V. Gajassi, *Battaglia del 30 aprile 1849*, acquerello su cartoncino, coll. privata (Tittoni 2011)

all’estetica della guerra tratti eroici, cavallereschi e piacevoli alla vista»²⁵. Il medesimo aggettivo viene usato per descrivere Agujar, meglio conosciuto come “il moro di Garibaldi”, «che i trasteverini avean battezzato Andrea»²⁶; compagno fedele dell’eroe, lo aveva seguito dall’Uruguay, per poi cadere nell’estrema difesa di Roma. Questa figura contribuiva ad allargare l’alone di esotismo che già circondava Garibaldi ed appare in alcune stampe dell’epoca generalmente ritratto a cavallo alle sue spalle

22 CORGNATI (1987, 35).

23 S. Arangio, *Scheda N°9*, in TITTONI (2011, 117-118).

24 IANNANTONI (1949, 105).

25 RIALI (2011a, 271).

26 COSTA (1983, 103).

(Fig. 4). Lo si trova anche come soggetto di alcune caricature, rari esempi di un'iconografia antigaribaldina destinata a scomparire all'indomani della fuga da Roma²⁷; in una tavola che rappresenta un improbabile consiglio di guerra (Fig. 5), ad esempio, il "moro" ha i tratti del viso fortemente animaleschi ed è dedito all'ozio e al fumo insieme al suo generale, il cui costume sudamericano, il bizzarro cappello, i capelli lunghi e la barba poco curata, offrivano uno spunto fin troppo semplice a chi voleva metterlo in ridicolo²⁸.

Dalla lettura di alcune cronache contemporanee emerge che la figura fisica stessa dell'eroe sembrava avere qualcosa di magnetico, tanto che un giovane artista italiano (non meglio identificato), capitato per caso in una piazza di Roma dove Garibaldi reclutava nuove leve, avrebbe confidato a un sacerdote inglese:



Fig. 4 *Garibaldi*, litografia, 1849
MCRR (Abita – Fusco 1982)



Fig. 5 *Gran consiglio di guerra*, incisione, 1849 MCRR (Abita – Fusco 1982)

Non avevo affatto l'intenzione di arruolarmi; ma non dimenticherò mai l'impressione di quel giorno, quando lo vidi sul suo cavallo bianco nella piazza del mercato, con quel suo nobile aspetto, il viso calmo, dolce, la fronte alta, liscia, i capelli e la barba bionda. Egli ci ricordava la testa del Salvatore nelle Gallerie. Io non potei resistere: lasciai il mio studio e lo seguii. Migliaia hanno fatto come me. Bastava che egli si mostrasse; lo adoravamo e non potevamo far altro che adorarlo²⁹.

Questo riferimento al Salvatore introduce ad un'altra variante iconografica, vale a dire l'assimilazione dell'effigie del generale a quella cristologica. Si tratta di un processo che

27 ABITA – FUSCO (1982, 48).

28 *Ibid.*

29 Cit. in NICODEMI (1932, 336).

si accentuerà soprattutto dall'unità d'Italia in poi con diverse implicazioni³⁰, ma che trova le sue origini proprio in questo periodo, in particolare all'indomani della fuga dell'eroe e dei suoi uomini da Roma, cosa che ne farà uno dei "martiri" del biennio 1848-49.

È in questo modo che lo si trova ad esempio rappresentato nel periodico genovese *La Strega*³¹, dove per ricordare l'anniversario della disfatta della Repubblica romana, viene pubblicata una vignetta dedicata a *I diecimila crocifissi italiani*, accompagnata da una vera e propria "orazione" in cui a quelli che vengono definiti i "martiri santi" viene chiesto di pregare

il Dio de' forti per noi poveri peccatori, affinché senta le nostre preghiere, affinché un giorno colla vostra intercessione e col vostro aiuto, si degni di liberarci dalle mani dei nostri nemici...Pregate come Cristo dalla Croce, che il sangue innocente ricada sul capo dei carnefici, pregate per la finale redenzione dei credenti, pregate che Iddio benedetto ci illumini³².



Fig. 6 *I diecimila crocifissi italiani*, «La Strega», 74, 22 giugno 1850.

Mazzini, rappresentato al centro insieme a Garibaldi, è ancora una volta una figura chiave in questo contesto; si ricordi come sui primi tricolori della Repubblica romana campeggiasse il motto "Dio e Popolo"; il Dio mazziniano era un Dio politico ed «il popolo da lui idealizzato era una associazione concepita come comunità mistica di credenti, uni-

³⁰ MENGOZZI (2008), CAZZANIGA (2010).

³¹ «La Strega», n. 74, 22 giugno 1850.

³² *Ibid.*

ti del culto di Religione della patria»³³. Tale culto non è ancora contraddistinto da quella contrapposizione tra Stato e Chiesa che si avrà in seguito, né dall'acceso anticlericalismo della metà degli anni Sessanta; in questa fase la religione patriottica si distacca più che altro dalle gerarchie e dal papa, per un ritorno alla primitiva figura di Cristo martire e liberatore degli oppressi³⁴. Banti ha ampiamente dimostrato come «la morfologia generale del racconto nazionale sia derivata piuttosto direttamente dalla cristologia»³⁵; attraverso un fitto sistema di calchi e derivazioni «le figure della narrazione nazionale possono essere sembrate ammirevoli, e – in qualche misura – profondamente familiari, ai molti che, proprio in quegli anni, facevano del culto di Cristo, di Maria Vergine e dei santi martiri, il centro della pratica devozionale»³⁶.

È in questo contesto che si colloca una litografia che rappresenta Garibaldi come un Cristo benedicente, eseguita in Piemonte e datata 1850 (**Fig. 7**). Ne esiste anche un'altra dello stesso genere, meno nota e convenzionalmente datata 1849, in cui l'eroe avrebbe le fattezze del cosiddetto "Salvator Mundi"³⁷(**Fig. 8**); entrambe vengono generalmente considerate anche come un *escamotage* messo in atto per diffondere il ritratto di Garibaldi eludendo la censura. Già prima dell'unità italiana infatti, l'alone di leggenda che si era creato intorno a lui si rifletteva in ingenue credenze popolari; «la gente dei paesi attraversati lo applaudiva, cercava di baciargli le mani o gli abiti, ne teneva il ritratto in casa e accendeva candele davanti ad esso, come a quello di un santo»³⁸. Entrambe le litografie sembrerebbero dunque immagini di un culto laico, ma con alcune differenze sostanziali; mentre infatti nel Garibaldi-Cristo benedicente si possono riconoscere, anche se idealizzati, i tratti somatici dell'eroe da giovane e anche l'abbigliamento ricorda più la famosa camicia rossa che la tunica del Cristo, nel "Salvator Mundi" è più facile riconoscere alcune opere d'arte di medesimo soggetto, affatto trasfigurate. Ci si riferisce al busto di Bernini conservato nella monastero di San Sebastiano fuori le Mura a Roma³⁹, in particolare ad una delle copie che ne sono state tratte⁴⁰ (**Fig. 9**).

33 GENTILE (2009, 9).

34 MENGOZZI (2015).

35 BANTI (2000, 133).

36 *Ibid.*

37 La stampa è conservata presso i depositi del Museo Civico del Risorgimento di Bologna. La fattura simile a quella di un disegno ha indotto i catalogatori a classificarla come eseguita a «matita a tempera su carta»; da un esame effettuato con una lente specifica, si è potuto invece verificare che si tratta di una litografia a matita colorata ad acquarello.

38 SCIROCCO (2011, 213).

39 PETRUCCI (2004).

40 LAVIN (1998, 55-61).

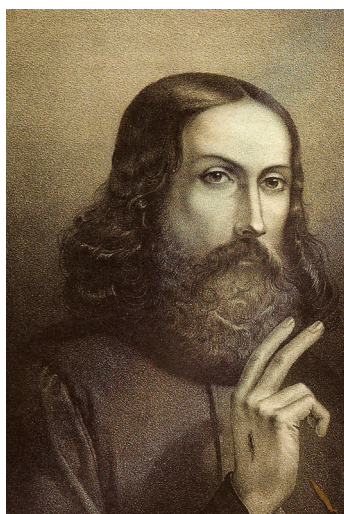


Fig. 7 Garibaldi come Cristo benedicente, litografia, MCRR (Pinto 1982)

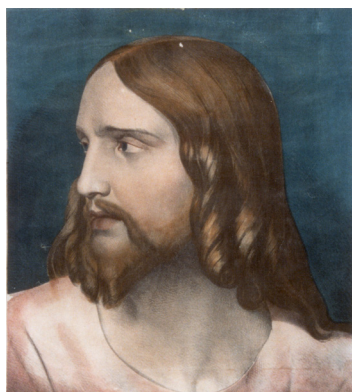


Fig. 8 Garibaldi come "Salvator Mundi", litografia, Museo Civico del Risorgimento di Bologna (MCRB)

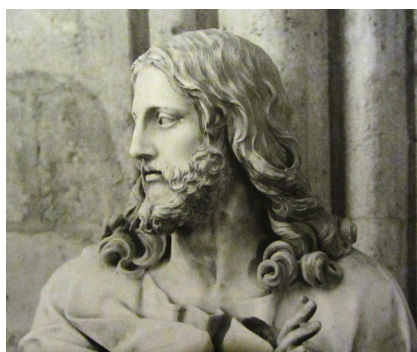


Fig. 9 da G.L. Bernini, particolare del *Salvator Mundi*, cattedrale di Sées, Orne (Lavin 1998)

Non è questa la sede per ipotizzare eventuali legami tra la stampa in esame e la scultura; a noi interessa accostarle per evidenziare come compaiano diverse analogie; le labbra carnose, il taglio degli occhi, la barba, lo stesso abbigliamento inducono a pensare effettivamente ad un'immagine cristologica piuttosto che a un Garibaldi trasfigurato, al quale non c'è in effetti alcun riferimento, neanche fisiognomico. L'interpretazione che vede in questa immagine un Garibaldi-Cristo sembra risalire alla genesi del Museo Civico del Risorgimento di Bologna, dove la stampa è conservata, nato alla fine di quella che Massimo Baioni chiama la "prima ondata"⁴¹ dei musei del Risorgimento in Italia, ascrivibile al decennio 1885-1895. La stampa è un dono proveniente dalla collezione privata del primo

41 BAIONI (1994, 39).

direttore, l'ex garibaldino Raffaele Belluzzi; nel primo inventario topografico del museo, si legge la seguente descrizione: «I liberali di Lombardia riconobbero dopo il 1849 in quest'immagine di Garibaldi il futuro salvatore d'Italia e la nascosero per sottrarla alla polizia austriaca che le dava la caccia»⁴². Tale dicitura non è a nostro avviso sufficiente a giustificare l'effettiva identificazione dell'eroe in questa litografia e va contestualizzata al clima ideologico e politico in cui il museo è nato, a quello «sforzo di elaborazione di una religione civile del Risorgimento»⁴³ che attribuiva ai nuovi musei il «ruolo di templi laici, luoghi di culto patriottico in cui ai visitatori erano imposti gli stessi atteggiamenti fideistici delle religioni tradizionali»⁴⁴. Si trattava di un progetto pedagogico il cui obiettivo principale era quello di suscitare la reazione emotiva del visitatore attraverso un approccio mitologico e un affastellamento di materiali di ogni genere «la cui comprensione non richiedeva la mediazione di una preparazione culturale specifica»⁴⁵ e in cui tutto era messo sullo stesso piano al fine ultimo di suscitare «un sentimento di commossa identificazione con le conquiste della raggiunta unità»⁴⁶, spesso a discapito della stessa verità storica. Sotto questa ottica ci sembra plausibile che il "Salvator Mundi" del museo di Bologna abbia subito un processo inverso rispetto al Garibaldi-Cristo benedicente e che si tratti dunque di una vera rappresentazione del Cristo risemantizzata in senso laico⁴⁷ in virtù del forte messaggio simbolico insito in questo tipo di rappresentazione⁴⁸.

In ogni caso la natura stessa della tecnica litografica rende spesso arduo stabilire delle cronologie esatte ma, al momento, il linguaggio veloce e immediato di questa tecnica sembrava essere quello più adatto a registrare gli eventi in corso, per i quali la pittura sembrava non essere pronta⁴⁹. Risulta ascrivibile a questo periodo un bozzetto dell'allora venticinquenne Gerolamo Induno (**Fig. 10**), dove Garibaldi, appena riconoscibile, sembra osservare dall'alto le postazioni nemiche. Si tratta dell'esordio di un'iconografia che in seguito si ritroverà spesso nella produzione militare dell'artista: l'eroe «comincia qui a stagliarsi sull'orizzonte delle rovine romane (le nuove 'rovine contemporanee'), come

42 L'inventario non è datato; è probabile sia stato realizzato contestualmente o poco dopo la nascita del museo, il 1893.

43 BAIONI (1994, 51).

44 *Ibid.*, 51-52.

45 *Ibid.*, 66.

46 *Ibid.*, 65.

47 Per una recente bibliografia relativa allo studio delle religioni politiche si veda GRÉVY – BURKARDT (2015).

48 BACCI (2014); GOTTLIEB (1960); HEYDENREICH (1964); LAVIN (1998, 50-54); RINGBOM (1984).

49 MAZZOCCA (1982; 2011a; 2011b; 2011c).

poco più di un decennio dopo si staglierà sull'orizzonte di Capua, con ben altra sicurezza di vittoria ma sempre con la stessa piccola, riconoscibile figura»⁵⁰.



Fig. 10 G. Induno, *Garibaldi al Vascello*, 1849 ca., coll. privata (Mazzocca 2005)

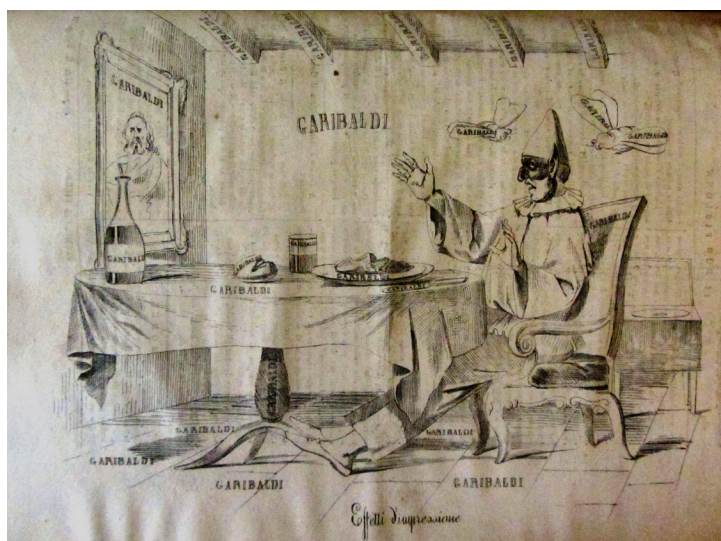


Fig. 11 *Effetti d'impressione*, «Il don Pirlone», 29 maggio 1849

A parte alcuni bozzetti di questo tipo, in questa fase in realtà l'immagine dell'eroe circolava soprattutto attraverso altri canali; non solo litografie ma anche riviste illustrate e giornali satirici di diversi paesi⁵¹. Il romano *Don Pirlone* fu uno dei primi a commentarne la crescente popolarità; in una vignetta intitolata *Effetti d'impressione* (Fig. 11) il re di Napoli è rappresentato nelle vesti di un Pulcinella assillato, durante il pranzo, dalla notorietà dell'eroe⁵².

A questo punto della storia entra in scena anche un'eroina: Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, meglio conosciuta come Anita (o Annita) Garibaldi. I due si erano conosciuti a Laguna e la giovane donna, già sposata, aveva lasciato tutto per seguirlo; per dieci anni era stata la sua inseparabile compagna, fino a quando, incinta, non aveva deciso di raggiungerlo a Roma nel giugno del 1849 e di seguirlo quando fuggì dalla città assediata diretto a Venezia, ultimo baluardo della rivoluzione repubblicana; in avanzato stato di gravidanza, non resse alle privazioni e ai pericoli che la fuga comportò e morì in una fattoria a Mandriole⁵³. Le straordinarie circostanze in cui i due si erano conosciuti, l'avventurosa fuga da Roma e la morte della giovane donna, degne di una scena madre da opera

50 S. Regonelli, *Scheda VI.9*, in MAZZOCCA (2005, 261).

51 RIALI (2011b, 95).

52 «Il Don Pirlone», 29 maggio 1949.

53 Si tratta della fattoria Guiccioli, in provincia di Ravenna.

verdiana, erano destinate per loro stessa natura «a costituire uno dei cardini della saga romantica dell'eroe»⁵⁴. Tutte le fasi della vicenda vennero infatti fissate in immagine; una



Fig. 12 C. Barbieri, *Annita Riveras-Garibaldi alla villa Guiccioli al Mandriolo*, litografia, coll. Tronca (Tronca 2007)

delle più diffuse all'indomani dell'accadimento dei fatti sembra essere una litografia dal titolo *Annita Riveras-Garibaldi alla villa Guiccioli al Mandriolo* (Fig. 12), tratta da un disegno eseguito per l'editore Luigi Levi da Carlo Barbieri. La stampa testimonia «l'interesse che, dall'epoca quarantottesca in poi, le vicende e le avventure di Garibaldi suscitarono in larghi settori sociali, fino a stimolare una produzione immediata di immagini commerciali destinate ad una maggior presa emotiva»⁵⁵.

Bisognerà attendere l'impresa dei Mille per vedere trasposizioni in pittura dal sapore nostalgico e romantico che rievocavano l'epica fuga da Roma, alla quale invece seguì un decennio di esilio più o meno volontario dell'eroe e di contestuale disinteresse per le vicende politiche italiane. Oltretutto della drammatica agonia e della morte della donna per lungo tempo si seppe ben poco: almeno fino al 1859, infatti, si sospettò addirittura di una morte violenta, teoria suffragata dalla propaganda papalina e tedesca, che tentò di diffondere la notizia secondo la quale i seguaci di Garibaldi – o lui stesso – l'avessero uccisa per liberarsi di un peso o per impadronirsi di misteriosi tesori nascosti⁵⁶.

54 ABITA – FUSCO (1982, 54).

55 ABITA – FUSCO (1982, 59).

56 VILLARI (2007, 492-493).

Dopo la morte di Anita, infatti, Garibaldi fu arrestato e costretto a lasciare il paese; trascorse un periodo a New York, dove condusse una vita ritirata, dalla quale diversi politici, giornalisti e scrittori del posto tentarono più volte di distoglierlo. Particolarmente interessante in questo contesto è l'incontro con l'editore e scrittore Theodore Dwight, il



Fig. 13 *Garibaldi*, litografia, 1851 (Riall 2011b)



Fig. 14 *Garibaldi*, collodio (Settimelli 1982)

quale si dette particolarmente da fare per conferire un rilievo politico alla sua permanenza negli Stati Uniti e lo convinse a consegnargli una copia delle sue memorie e a posare per un dagherrotipo eseguito da Marcus Root⁵⁷. Si tratta probabilmente della prima immagine fotografica di Garibaldi, conosciuta attraverso la traduzione in incisione collocata nel frontespizio del volume che Dwight volle dedicare alla Repubblica Romana⁵⁸ (Fig. 13), dove alle imprese dell'eroe viene dedicata circa la metà del libro e dove questo è trasformato dall'autore in «una sorta di eroe protestante tipicamente americano»⁵⁹: la camicia rossa e il poncho sono stati sostituiti da un'elegante giacca a doppio petto, i capelli e la barba sono ben pettinati lo sguardo è rivolto all'orizzonte, con fare melanconico. Root traduce in fotografia l'immagine di Garibaldi che Dwight consegna ai lettori: un uomo umile, degno di rispetto e fisicamente attraente, con «uno sguardo penetrante, ma [...] dolce, gentile e amabile nel parlare e nei modi, e franco, animato e accattivante nel conversare»⁶⁰.

57 RIALL (2011b, 121).

58 DWIGHT (1851).

59 RIALL (2011b, 122).

60 DWIGHT (1851, 93).

Questo e altri tentativi volti a creare un personaggio pubblico non andarono a buon fine e nell'aprile del 1851 Garibaldi lasciò New York per l'Oceano Pacifico; l'interesse dell'opinione pubblica per la sua partenza fu scarso, né vi fu maggiore attenzione in occasione del suo ritorno negli Stati Uniti nel 1853. In quello stesso anno, infine, lasciò definitivamente il paese e, in qualità di capitano di una nave che doveva portare un carico a Londra e a Genova, tornò in Europa. A Londra il generale si sarebbe fatto fotografare con la tecnica del dagherrotipo dai fratelli Caldesi, due esuli italiani che conosceva bene e che, insieme a un altro esule, Domenico Lama, avrebbero scattato decine di foto a Mazzini e qualcuna a Garibaldi durante entrambi i suoi soggiorni londinesi; di quelle immagini non si sa molto, ma si tratta quasi sicuramente dei primi ritratti fotografici in serie fatti al generale⁶¹. Secondo Wladimiro Settimelli già all'epoca

le immagini di Garibaldi erano richiestissime e i fotografi si davano un gran da-fare per ottenere una seduta in sala posa da parte dell'Eroe dei Due Mondi. Ma Garibaldi, appunto, si sentiva veramente libero, disinvolto e a proprio agio, soltanto davanti alle macchine fotografiche degli amici e dei patrioti e non era davvero facile ottenere anche una sua breve sosta in un qualsiasi studio. Le richieste del mercato erano però sempre impellenti. La stessa regina Vittoria – come scrive Denis Mack Smith – che in pubblico denigrava Garibaldi, aveva chiesto 'una sua foto autografa' e così facevano altri che dovevano mostrare un contenuto distacco dal personaggio per motivi ufficiali o diplomatici⁶².

È verosimile pensare che una fotografia pubblicata dallo studioso sia stata eseguita in uno degli studi londinesi (**Fig. 14**); il Garibaldi qui immortalato è un borghese in posa privo di riferimenti bellici, dove la giacca scura e la capigliatura in ordine stanno a indicare un nuovo e più rispettabile status sociale e le sue virtù di gentiluomo⁶³. L'esotico e "pittorresco" generale che aveva combattuto sui colli di Roma viene evocato tuttavia nel 1854 da un grande dipinto celebrativo del già menzionato pittore inglese Thomas, intitolato *Garibaldi at the Siege of Rome, 1849* (**Fig. 15**) esposto alla Royal Academy nell'estate di quell'anno⁶⁴. Rielaborando gli studi eseguiti a Roma nel 1849, l'artista rappresenta, anche se non ritratti fedelmente, tutti coloro che avevano avuto un ruolo importante nelle battaglie, creando nell'insieme un intenso riassunto dell'avventura repubblicana. A differenza delle rappresentazioni viste in precedenza, qui Garibaldi è un generale circondato dallo Stato Maggiore, la cui calma contrasta con la battaglia alle sue spalle e con l'eccentrico abbigliamento, che rimanda da un lato all'esotico costume sudamericano, dall'altro

61 SETTIMELLI (1982, 20).

62 SETTIMELLI (1982, 22-23).

63 *Ibid.*, 35, fig. 3.

64 S. Arangio, *Scheda N°9*, in TITTONI (2011, 121-122).



Fig. 15 G. H. Thomas, *Garibaldi at the Siege of Rome, 1849, 1854*, olio su tela, coll. privata (Tittoni 2011)

ai colori della bandiera italiana. L'opera può essere probabilmente considerata come la prima celebrazione a livello ufficiale del mito repubblicano in Europa, e testimonia come già prima della spedizione dei Mille e della famosa visita a Londra del 1864⁶⁵, in Inghilterra l'eroe fosse già molto popolare. A partire dal 1854 lo vediamo infatti apparire in vari romanzi britannici, «esempi di un genere torbido che sostituisce ai castelli medievali italiani dei romanzi gotici gli eventi e i luoghi dell'Italia risorgimentale»⁶⁶.

In quella data le vicende del biennio rivoluzionario erano già mitologia e leggenda in diverse parti d'Europa, anche grazie alle memorie sugli eventi recenti pubblicate nei primi anni Cinquanta da alcuni dei protagonisti delle battaglie. Tra questi ricordiamo Carlo Pisacane, Emilio Dandolo e Gustave de Hofstetter⁶⁷; i loro testi contribuirono a creare una memoria romantica della Repubblica romana concepita come uno dei più tragici e gloriosi episodi dell'intero Risorgimento. È interessante rilevare come «nessuno di questi scrittori sia completamente dalla parte di Garibaldi, [...] tuttavia essi si dimostrarono unanimi nel lodarne il coraggio in battaglia e nel riconoscere il suo carisma personale»⁶⁸. Il lungo esilio del generale dalla vita pubblica e i suoi insuccessi sembrano quindi apparire meno significativi rispetto al diffondersi dell'interesse per la sua figura che si esprime attraverso la stampa e la letteratura.

65 RIALI (2011b, 398-416).

66 *Ibid.*, 175. Per alcuni esempi di romanzi britannici con questo soggetto vedi *ibid.*, 98-99.

67 PISACANE (1849); DANDOLO (1849); DE HOFFSTETTER (1851).

Durante gli anni Cinquanta, infatti, venne riproposto all'attenzione del pubblico italiano non solo attraverso la memorialistica di guerra, ma anche in biografie e come personaggio di romanzi d'avventura. «Si tratta di pubblicazioni importanti, poiché attraverso di esse si affermò un canone narrativo così convincente e indovinato da costituire la base del fascino politico di Garibaldi nel 1859-60 e anche in seguito»⁶⁸. Ricordiamo in particolare la biografia realizzata da Cuneo⁶⁹, un volume di una sessantina di pagine, prodotto a basso costo, che ebbe però la collaborazione e l'approvazione dello stesso Garibaldi. L'autore utilizzò elementi narrativi presi in prestito dalla letteratura, raccontando la storia del generale come una serie di episodi decisamente eroici, dall'infanzia a Nizza all'esilio di quei giorni. Si tratta di «uno straordinario esempio di fusione della politica con la letteratura popolare, in quanto connette un messaggio politico (radicale e nazionalista) a un canone narrativo popolare, fa in modo che la persona Garibaldi sostenga il personaggio pubblico Garibaldi, e ne costruisce la biografia in modo che la vita immaginaria potenzi il fascino di quella vera»⁷⁰. La biografia di Cuneo creò una formula politico-letteraria che rappresentò la struttura di tutti i futuri approcci al personaggio ed è verosimile pensare che diverse immagini, in litografia o in pittura, che raccontavano le imprese dell'eroe prendessero spunto da questo lavoro.

All'indomani dell'acquisto di parte dell'isola di Caprera alla metà degli anni Cinquanta (che in seguito divenne interamente di sua proprietà) Garibaldi prese l'abitudine, che poi avrebbe sempre mantenuto, di comparire all'improvviso sulla scena politica per poi ritirarsi sull'isola; per un certo periodo continuò a vivere in una sorta di esilio anche una volta tornato in patria. Da lì poteva tenere sotto controllo sia il modo con cui era possibile incontrarlo personalmente, sia il contesto delle sue apparizioni pubbliche; non sorprende quindi che «la residenza isolana di Garibaldi acquisisse essa stessa un'aura mitica e fosse destinata a diventare per lui un secondo e ancor più privilegiato palcoscenico»⁷¹. Sull'isola si dedicava al lavoro della terra e al perfezionamento della stesura delle sue memorie; il manoscritto originale è andato perduto, ma se ne conosce in parte il contenuto poiché lui stesso ne diede una copia a diversi amici autorizzandone la pubblicazione. Si è già parlato della copia affidata a Dwight, che selezionò e riutilizzò ampie parti del materiale; nel 1855 ne consegnò una copia alla scrittrice tedesca e sua amante Esperanza von Schwartz, mentre nel 1860 mise il testo a disposizione dell'ufficiale Francesco Carrano e del romanziere e amico Alexandre Dumas. Il risultato fu che tra il 1859 ed il 1861 furono pubblicate diverse versioni del testo, in inglese, tedesco, italiano e francese, nelle quali

68 RIALI (2011b, 171).

69 CUNEO (1850).

70 RIALI (2011b, 172).

71 RIALI (2011b, 143).

ogni curatore inserì aggiunte e rimaneggiamenti e che ottennero tutte un significativo successo⁷². La versione di Dumas, che aveva aggiunto particolari personali e sensazionali, riorganizzando la narrazione secondo episodi canonici che si prestavano bene anche per essere tradotti in immagine, ebbe un successo internazionale dando vita a numerose copie e versioni pirata.

Quando questo volume venne pubblicato, Garibaldi era già rientrato nella vita politica del suo paese; dopo aver aderito alla Società Nazionale, nella Seconda Guerra d'Indipendenza fu nominato generale dell'esercito piemontese, al comando dei Cacciatori delle Alpi. Dal punto di vista iconografico la trasformazione del suo aspetto cominciata negli Stati Uniti ebbe qui la sua logica conclusione: in una litografia tratta da una fotografia scattata prima della partenza dell'esercito (**Fig. 17**), vediamo un Garibaldi sulla cinquantina, rotondo e paterno più che atletico, impressione accentuata dal fatto che tra i volontari era presente anche suo figlio Menotti. La famosa capigliatura fulva era ancora in ordine ma andava ingrigendosi e diradandosi, mentre la barba era ancora più corta. La camicia rossa è naturalmente scomparsa, sostituita da un'uniforme blu da generale piemontese, con pizzo d'argento sul colletto e sui polsini: niente di più lontano insomma dal pittoresco generale del decennio precedente, di cui tuttavia si trovano gli echi in altre stampe del periodo. Si veda in particolare una litografia in cui è rappresentato in



Fig. 16 Garibaldi Cacciatore delle Alpi, litografia, coll. Tronca (Tronca 2007)



Fig. 17 Garibaldi Chasseurs des Alpes, litografia, MCRR

⁷² GARIBALDI (1859); CARRANO (1860), le memorie di Garibaldi sono pubblicate alle pp. 9-26; DUMAS (1860); VON SCHWARTZ (1861).

una posizione simile alla precedente ma riappare la camicia rossa ed il viso sembra più rimandare a riferimenti cristologici che a quelli di un guerriero.

Si vuole concludere con queste due immagini questa trattazione, in quanto la Seconda guerra d'indipendenza inaugurerà una nuova e differente stagione dell'iconografia risorgimentale, frutto di un tipo di coinvolgimento mediatico che, se ancora non può essere definito "di massa", è sicuramente molto più vicino alla sensibilità moderna di quanto non lo sia stato in precedenza. Relativamente all'iconografia garibaldina, una nuova stagione verrà inaugurata con la guerra contro il Regno delle Due Sicilie, la cosiddetta "Spedizione dei Mille", quando la popolarità dell'eroe verrà consacrata a livello ufficiale e i suoi ritratti e il racconto delle sue imprese si diffonderanno in maniera capillare, anche grazie alle evoluzioni tecniche del mezzo fotografico, quali l'utilizzo del collodio e la diffusione delle immagini attraverso le economiche *carte de visite*⁷³.

Diverse iconografie nate nel decennio precedente verranno sviluppate e portate avanti nel corso del tempo; la loro varietà, caratteristica principale di questo breve *excursus* di immagini, renderà Garibaldi un simbolo malleabile ed adattabile a diversi contesti politici e culturali⁷⁴ ed un personaggio talmente vivo nell'immaginario italiano da essere utilizzato ancora oggi come *brand* pubblicitario (Fig. 18).

Penetranti risultano in tal senso le parole usate da Victor Hugo, in un discorso pronunciato il 18 giugno 1860, il quale coglie, in pochi tratti, il carattere e lo spirito di questa popolarità:

Garibaldi! Cos'è Garibaldi? É un uomo, nient'altro. Ma è un uomo in tutta l'accezione sublime del termine. Un uomo della libertà, un uomo dell'umanità. Vir, direbbe il suo compatriota Virgilio. Possiede un'armata? No. Delle munizioni da guerra? Niente affatto. Della polvere da sparo? Qualche bari-



Fig. 18 Fotogramma tratto da una pubblicità della Tim del 2013.

⁷³ Tomassini argomenta in maniera convincente l'ipotesi secondo la quale "la novità tecnica determinata dall'introduzione della fotografia all'interno dei canali comunicativi dell'epoca permette di sperimentare vari possibili modi di costruzione della figura pubblica di Garibaldi, in maniera diversa dai modelli tradizionali, ma a sua volta condiziona le modalità di presentazione della figura dell'Eroe, specie nella seconda parte della sua vita, contribuendo a favorirne la presentazione in termini di "padre della patria", di figura condivisa di riferimento per un vasto schieramento patriottico e nazionale" (TOMASSINI 2009, 130).

⁷⁴ BARISIONE – FOCHESATI – FRANZONE (2007); RAGAZZI (2007); LAURANO (2010).

le appena. Dei cannoni? Quelli del nemico. Qual è dunque la sua forza? che cosa ha dalla sua parte? Che cosa lo fa vincere? L'anima dei popoli⁷⁵.

Susanna Arangio
susanna.arangio@unife.it

⁷⁵ DUMAS (1861).

Riferimenti bibliografici

ABITA – FUSCO 1982

S. Abita – M. A. Fusco, *Garibaldi nell'iconografia dei suoi tempi*, Milano.

ARANGIO 2014

S. Arangio, *La leggenda ed il mito di Garibaldi nella cultura figurativa dell'Ottocento e del Novecento*, tesi di specializzazione, relatore E. Crispolti, Scuola di Specializzazione in Beni storico artistici, Università degli Studi di Siena, a.a. 2013/2014.

ARGENZIANO 2001

R. Argenziano, *San Napoleone: la santità del potere ossia il potere della santità*, in A. Ladis, *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 213-229.

BACCI 2014

M. Bacci, *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, London.

BAIONI 1994

M. Baioni, *La "Religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Treviso.

BANTI 2000

A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino.

BANTI – GINSBOURG 2011

A. M. Banti – P. Ginsbourg (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 22, Il Risorgimento*, Torino.

BARISIONE – FOCHESATI – FRANZONE 2007

S. Barisione – M. Fochessati – G. Franzone (a cura di), *Garibaldi il mito. Manifesti e propaganda*, Prato.

CALABRESE 1982

O. Calabrese, *Garibaldi tra Ivanhoe e Sandokan*, Milano.

CALVESI 1979

M. Calvesi, *Per una iconologia come iconologica*, in *Teoria e pratiche della critica d'arte*, a cura di E. Mucci, P. L. Tazzi, Milano, 47-54.

CAZZANIGA 2010

G.M. Cazzaniga, *Garibaldi la "religione di Dio"*, in id., *Storia d'Italia, Annali XXV, Esoterismo*, a cura dello stesso, Torino, 499-519.

CECCUTI – DEGL'INNOCENTI 2007

C. Ceccuti – M. Degl'Innocenti, *Giuseppe Garibaldi tra storia e mito*, Manduria-Bari-Roma.

COSTA 1983

N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di G. Costa, Milano.

CORGNATI 1987

M. Corgnati (a cura di), *Soldati e pittori nel Risorgimento italiano*, Milano.

CRISPOLTI 1975

E. Crispolti, *Sociologia e iconologia del "pop art" e altri studi*, in Id., *Fenomenologia di "nuova figurazione"*, Napoli.

CRISPOLTI 1977

E. Crispolti, *Erotismo nell'arte astratta e altre schede per una iconologia dell'arte astratta*, Trapani.

CRISPOLTI 2005

E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea (1997)*, Roma.

CUNEO 1850

G.B. Cuneo, *Biografia di Giuseppe Garibaldi*, Torino.

DANDOLO 1849

E. Dandolo, *I volontari e i bersaglieri lombardi: annotazioni storiche*, Torino.

DE HOFFSTETTER 1851

G. de Hoffstetter, *Giornale delle cose di Roma nel 1849*, in *Documenti della guerra santa d'Italia*, Torino.

DUMAS 1860

A. Dumas (padre), *Mémoires de Garibaldi*, Paris.

DUMAS 1861

A. Dumas (padre), *Memorie di Giuseppe Garibaldi; precedute da un discorso su Garibaldi di Vittorio Hugo e da una introduzione di Giorgio Sand*, Livorno.

DWIGHT 1851

T. Dwight, *The Roman republic of 1849: with accounts of the inquisition, and the siege of Rome, and biographical sketches*, New York.

GENTILE 2001

E. Gentile, *Le religioni della politica, fra democrazie e totalitarismi*, Roma-Bari.

GENTILE 2009

E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista (1994)*, Bari.

GIORGETTI 2008

P.F. Giorgetti (a cura di), *Garibaldi: visione nazionale e prospettiva internazionale*, Atti di un incontro di studi (Livorno, 31 maggio-1 giugno 2007), Pisa.

GOTTLIEB 1960

C. Gottlieb, *The Mistical Window in Paintings of the Salvator Mundi*, in «Gazette des beaux-arts» 102, 56, Paris, Busson, 313-332.

GRÉVY 2001

J. Grévy, *Garibaldi*, Paris.

GRÉVY – BURKARDT 2015

J. Grévy, A. Burkardt (a cura di), *Reliques politiques II. Politisation des reliques du XIXe et XXe siècles*, convegno di studi tenutosi l'11-12 giugno 2015 alla Faculté des sciences humaines et arts de l'Université de Poitiers, i cui atti sono in corso di stampa.

HEYDENREICH 1964

L. H. Heydenreich, *Leonardo's "Salvator Mundi"*, «Raccolta vinciana», XX 83-109

IANNANTONI 1949

L. Iannantoni, *Ombre e figure anglossassoni nella Roma del 1849*, in «Strenna dei Romanisti. Natale di Roma» X, 101-111.

ISNENGI 2007

M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma.

JOURDAN 2004

A. Jourdan, *Mythes et légendes de Napoléon. Un destin d'exception, entre rêve et réalité...*, Toulouse.

LAURANO 2010

P. Laurano, *Garibaldi fu sfruttato. Uso e abuso di un'icona nazionalpopolare*, Orbetello.

LAVIN 1998

I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La «buona morte» nella Roma del Seicento*, Roma.

LECCI 2008

L. Lecci, *Garibaldi iconografia tra Italia e Americhe*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale

MAZZOCCA 1981

F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica* in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte in Italia*, parte III, vol. II, tomo II, Torino, 323-419.

MAZZOCCA 2005

F. Mazzocca (a cura di), *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Milano.

MAZZOCCA 2011a

F. Mazzocca, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in BANTI – GINSBOURG 2011, 721-743.

MAZZOCCA 2011b

F. Mazzocca, *Il Risorgimento nella pittura italiana*, Firenze.

MAZZOCCA 2011c

F. Mazzocca, *Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano*, in F. Mazzocca – C. Sisi (cura di), *1861. I pittori del Risorgimento*, Milano, Skira, 21-39.

MAZZOCCA – VILLARI 2007

F. Mazzocca – A. Villari (a cura di), *Garibaldi, il mito. Da Lega a Guttuso*, Prato.

MENGOZZI 2008

D. Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo. Reliquie laiche e politica nell'ottocento*, Manduria-Bari-Roma.

MENGOZZI 2015

D. Mengozzi, *Il fascino di Garibaldi sul clero italiano*, in *Storia e futuro, rivista di storia e storiografia online*, n. 39, storiaefuturo.eu (ultima consultazione: 8 febbraio 2016)

MONSAGRATI 2014

G. Monsagrati, *Roma senza il papa. La Repubblica romana del 1849*, Bari.

NICODEMI 1932

G. Nicodemi, *Giuseppe Garibaldi nell'arte*, «Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura» XXXVIII, N°5, Vol. 75, 308-318.

PINTO 1982

S. Pinto (a cura di), *Garibaldi. Arte e storia*, Roma.

PETRUCCI 2004

F. Petrucci, *Il ritrovato busto del Salvatore di Gian Lorenzo Bernini*, «Bollettino d'arte», LXXXVIII, serie VI, n. 124, pp. 53-66

PISACANE 1849

C. Pisacane, *Cenni sui fatti del 26 e del 27/ Repubblica romana*, Roma.

RAGAZZI 2007

F. Ragazzi (a cura di), *Garibaldi nell'immaginario popolare*, Genova.

RAGUSA 2009

A. Ragusa (a cura di), *Giuseppe Garibaldi. Un eroe nell'Europa dell'Ottocento*, Convegni organizzati nell'ambito del Centro Interuniversitario per la Storia del Cambiamento Sociale e dell'Innovazione (CISCAM) dell'Università di Siena, Manduria-Bari-Roma.

RIALL 2011a

L. Riall, *Eroi maschili, virilità e forme della guerra*, in BANTI – GINSBOURG 2011, 253-288.

RIALL 2011b

L. Riall, *Garibaldi, Invention of a Hero* (2007), traduzione italiana *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Bari.

RINGBOM 1984

S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk.

SCIROCCO 2011

A. Scirocco, *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Bari.

SETTIMELLI 1982

W. Settimelli, *Garibaldi, l'album fotografico*, Firenze.

TITTONI 2011

M.E. Tittoni (a cura di), *Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo*, Roma.

TOMASSINI 2009

L. Tomassini, *Garibaldi in fotografia: un contributo allo studio della costruzione del mito garibaldino dal punto di vista della comunicazione per immagini*, in RAGUSA 2009, 127-182.

TONELLI 2000-2001

M. Tonelli, *Diffidenze e definizioni iconografiche del XX secolo*, in "La Diana. Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena", a. VI-VII, 169-183.

TRONCA 2007

F. P. Tronca, *Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca*, Brescia.

VON SCHWARTZ 1861

E. von Schwartz, *Garibaldi's Denkwürdigkeiten nach handschriftlichen Aufzeichnungen desselben und nach authentischen Quellen bearbeitet und herausgegeben von Elpis Melena*, Hamburg 1861.