
L'obiettivo del Generale L'immagine di Garibaldi durante la Spedizione dei Mille tra fotografia e pittura

GIULIO BREVETTI

ABSTRACT *In the figurative history of the Italian Resurgence (Risorgimento), a special place is occupied by the most famous and popular character of the time, Giuseppe Garibaldi, a true, skilled expert of photography and its potentialities. During the Expedition of the One-Thousand (Spedizione dei Mille) in 1860, his features and his deeds are immortalized on glass plates and on canvas by many photographers and patriot-artists he met along the walk. And it is really the relationship between these two art forms, as well as their mutual influence, which characterizes the brief but intense figurative production of the «Hero of Two Worlds» during the most legendary episode of the Italian Risorgimento.*

Nella storia figurativa risorgimentale il rapporto tra la fotografia e la pittura è fondamentale. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta del XIX secolo quello fotografico, come ben noto, è già divenuto mezzo privilegiato di rappresentazione, in virtù delle potenzialità legate alla rapidità d'esecuzione, al costo contenuto e alla capacità di larga diffusione. Dal papa a Mazzini, dai patrioti ai sovrani fino agli stessi briganti che lo gestiscono in maniera sorprendentemente sapiente, in breve tempo questo vero e proprio strumento democratico viene scelto da tutti i protagonisti della stagione risorgimentale al fine di veicolare efficacemente la propria immagine. Solo chi ha la possibilità, economica sostanzialmente, sceglie di far tradurre i propri ritratti fotografici in pittorici, percepiti ancora come portatori di un'ufficialità e di una certa legittimità dell'immagine che ancora non viene riconosciuta al nuovo mezzo. Tanti sono gli esempi legati in gran parte alle corti europee, come il celebre ritratto di Sissi di Georg Raab desunto da una fotografia di Emil Rabending nel giorno dell'incoronazione a regina d'Ungheria nel 1867, oppure quello di Ferdinando II di Filomeno De Mita mutuato da Alphonse Bernoud.

Anche l'immagine del personaggio più leggendario e conosciuto del Risorgimento italiano, Giuseppe Garibaldi, subisce un trattamento simile. Se il ritratto fotografico ben si adatta a immortalare un eroe modernissimo e all'avanguardia, quello pittorico ha la funzione di sancirne la sacralità. Non è però Garibaldi a richiedere la traduzione su tela

delle sue fotografie, sono piuttosto gli artisti, in gran parte patrioti, a sentire il bisogno di confrontarsi con la sua immagine e di far fronte alle sempre più frequenti richieste di quadri che ne illustrino le fattezze e le eroiche gesta. È in particolare durante la leggendaria Spedizione dei Mille per la conquista del Sud Italia che la produzione figurativa legata all'Eroe dei due Mondi conosce un significativo incremento, segnato dal radicalizzarsi del rapporto tra le due forme di arti visive.

Per compiere una corretta e precisa ricostruzione storica delle sue immagini durante questo frangente, è dunque necessario partire dai ritratti fotografici. Problema non da poco, dato che ancora oggi numerosi sono i dubbi relativi ad autori e a periodizzazioni. Diverse le ragioni. In primo luogo, la generosità del personaggio a farsi ritrarre, e in molti casi a firmare le fotografie, ha dato origine a un vero e proprio mercato alimentato da immagini sovente ritoccate o recanti timbri di differenti studi fotografici. In secondo luogo, la frequente presenza di didascalie ai piedi dell'immagine o sul retro, aggiunte in un secondo momento, talvolta in buona fede da chi ha cercato nel tempo di tentare una seria ricostruzione, ha portato a depistare gli studi successivi. E infine la divisa di Garibaldi, sostanzialmente immutata durante la Spedizione, accresce la difficoltà di distinguere le diverse sessioni di ripresa. L'attenzione perciò è a certi particolari della sua figura, non sempre presenti, come il cappello rotondo, il foulard al collo e l'anellino al mignolo sinistro,

Fig. 1. ANONIMO, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

doci una ricostruzione cronologica delle immagini. È infatti molto plausibile che i ritratti creati in una data città siano desunti da fotografie lì diffuse o lì realizzate, dalle quali mutuano, mantenendola viva, la veridicità delle figure. Basti confrontarli con quelli realizzati in luoghi lontani dagli eventi e senza il supporto delle fotografie, nei quali il Generale è maggiormente idealizzato, immaginato. Come ad esempio i dipinti dallo scarso valore artistico e le tante stampe celebrative che illustrano lo sbarco a Marsala, tra cui il quadro di Giuseppe Titone (post 1860, Milano, Museo del Risorgimento),¹ una sintetica ricostruzione del rocambolesco approdo in cui il Generale appare minuscolo circondato sul molo dalle camicie rosse. Oppure come quello che illustra la Battaglia di Calatafimi (1860, Milano, Museo del Risorgimento)² realizzato da Remigio Legat, o come quello, magnifico, che ricorda la presa di Palermo (1860-1862, Collezione privata)³ di Giovanni Fattori (1825-1908).

Palermo

Il ritratto fotografico che inaugura il nostro breve ma affollato percorso è quello eseguito poco prima la partenza da Quarto (fig. 1).⁴ Il Generale, ripreso frontalmente di due terzi, indossa quella che sarà la sua divisa per l'intera avventura, vale a dire la camicia rossa, su cui pendono le lenti riposte nel taschino di sinistra, il cinturone bianco, i pantaloni cinerei, il foulard al collo. Al mignolo della mano si-

così come allo sfondo, anch'esso sovente soggetto a modifiche e a ritocchi.

A venirci in soccorso sono proprio i dipinti che dai ritratti fotografici vengono ricavati, permetten-

1. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 598, fig. 167; ABBA 2010, p. 269, n. 3; G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 323, 335, n. 11.1.

2. Cfr. BOLOGNA 1975, pp. 68, n. 600, fig. 168; G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 324, 335, n. 11.2.

3. Cfr. S. REGONELLI, in MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 177-178, n. 59; A. VILLARI, in MAZZOCCA ET AL. 2010, pp. 132-133, n. IV.8.

4. Wladimiro Settimelli, nel suo fondamentale studio del 1982, ricorda come questa figurazione di Garibaldi sia non solo una delle più note e presente in molti musei e archivi del paese, ma anche che sia conosciuta in formati diversi e firmata di volta in volta da fotografi differenti, come i fratelli Bernieri di Torino, i fratelli Alinari di Firenze e uno sconosciuto fotografo napoletano. Tra le varianti del modello originario che l'autore illustra, una reca la scritta «Libertà non tradisce i volenti» e la firma di Garibaldi. Manca però il cappello nella mano destra, sapientemente cancellato. A differenza, ad esempio, di un collodio del Museo del Risorgimento di Trento con dedica ai patrioti Narciso e Pilade Bronzetti, con l'aggiunta manuale di un fazzoletto, o di una stampa alla gelatina di bromuro della famiglia Garibaldi con l'aggiunta di motivi floreali o ancora di un ovale del Museo del Risorgimento di Bologna. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 36-37, 168, nn. 4-8. Altri esemplari del Museo Centrale del Risorgimento sono stati esposti nel 2007 in occasione della mostra *L'Italia di Garibaldi*, tra cui quello che dovrebbe essere l'originale, recante firma di Garibaldi e dedica al Generale Missori, riproduzione da foto originale, eseguita da Adolfo Ermini, fotografo milanese. L'immagine potrebbe dunque essere stata effettuata proprio in Lombardia, dove Garibaldi si trovava poche settimane prima della faticosa partenza da Quarto. Presenti inoltre una carte da visite all'albumina recante la data del 1861 ed eseguita dallo studio Grillet di Napoli e una litografia acquerellata del celebre Perrin. Cfr. TALAMO 2007, p. 42.

Fig. 2. L. LOJACONO, *Garibaldi entra vittorioso in via del Serraglio Vecchio a Palermo*, 1860. Palermo, Sgroi Antichità.

nistra è ben visibile un anellino, segno di una narcisistica cura dei particolari. Ostenta calma nella posa e sicurezza nello sguardo, tipici dell'uomo sempre pronto all'azione e alla lotta, come ben suggerisce anche la presenza della sciabola a cui elegantemente, nonché molto simbolicamente, egli si appoggia. Un look dunque ben riconoscibile e che non rischia di passare inosservato. Tanto che persino la polizia borbonica, venutane in possesso, dirama in tutto il Regno tale ritratto come vera e propria foto segnaletica al fine di favorire così, in maniera rapida e precisa, l'identificazione con l'invasore nemico.⁵ Ad esso deve essersi ispirato in buona parte Luigi Lojacono (1810-1880) per la realizzazione del dipinto (fig. 2) che celebra l'ingresso vittorioso di Garibaldi nel capoluogo siciliano (1860, Palermo, Sgroi Antichità).⁶ Quella composta eleganza della postura del Generale, direttamente traslata dalla fotografia, stona non poco nelle scene di guerriglia che lo circondano in via del Serraglio Vecchio. Il pittore testimonia così, con quest'opera, non soltanto i benefici ma anche i rischi che possono derivare dal tradurre su tela un'immagine fotografica nata in contesti diversi.

Nel periodo che trascorre a Palermo il Generale ha l'occasione di farsi fotografare e dunque di sostituire l'immagine realizzata prima della partenza e divenuta oramai scomoda. Il merito spetta al grande fotografo francese Gustave Le Gray (1820-1882), partito in seguito a problemi finanziari per un viaggio verso l'Oriente in compagnia di Alexandre Dumas. È lo stesso Dumas a darne conto nel celebre diario che pubblicherà l'anno seguente. Il 13 giugno 1860, durante un colloquio col Generale, lo scrittore gli propone di mettere al suo servizio l'ospite che ha con sé e che non esita a definire «il primo foto-



grafo di Parigi». Lo scaltro Garibaldi, ben conscio del potere di presa del mezzo, chiede che vengano documentate e diffuse le immagini delle macerie della città: «L'Europa deve sapere queste cose: duemilaottocento cannonate in una sola giornata». Dumas riesce poi a convincerlo, non senza difficoltà e qualche malcelata falsa modestia, a posare per quel rinomato obiettivo: «L'ho vista solo in uniforme da generale, e francamente, come generale, è irriconoscibile; voglio vederla con il suo vero abito» (DUMAS 2004, p. 201). Così, in quel caldo giugno, dopo aver effettuato quasi contemporaneamente al connazionale Eugène Sevaistre impressionanti istantanee della città e delle barricate, Le Gray immortalava il Generale e i suoi uomini.

Gli studi recenti parlano di due sessioni differenti. Nella prima, per la quale solo recentemente si è speso il nome del fotografo francese, compaiono singolarmente sia Garibaldi che alcuni personaggi della Spedizione, come Giacomo De Cristoforis e il generale Giacomo Medici.⁷ Sono fotografie di grande in-

5. Il primo a parlare dell'utilizzo non esclusivamente *pro* ma *contra* tale immagine è stato Settimelli nel 1982. Anche Ando Gilardi in un suo celebre lavoro, nel quale Garibaldi è molto citato, ricorda l'originalità dell'uso di questo ritratto fotografico ad opera della polizia borbonica, pubblicando anche la circolare del Ministero degli interni ad essa accompagnata e diffusa da Napoli il 3 maggio 1860. Cfr. GILARDI 2000, p. 230. Recentemente Marco Pizzo è tornato sull'argomento, confermando la notizia della diffusione dell'immagine realizzata poco prima della partenza dei Mille da Quarto. Cfr. PIZZO 2011, p. 46, n. 40.

6. Cfr. G. BREVETTI, in MASCILLI, VILLARI 2011, pp. 326-327, 336, n. 11.4. «Prendo con me i tuoi figli [...] e tu resta a Palermo a farmi il ritratto», avrebbe detto il Generale all'artista che ha combattuto sulle barricate assieme ai suoi ragazzi. Il quadro che questi realizza è perciò diretta testimonianza di quel che ha appena visto. Riportato in GRASSO 1996, p. 28.

7. Marco Pizzo nel 2007 ha pubblicato, di questa serie, oltre a quella anonima di Garibaldi, due foto con il generale Giacomo Medici in pose diverse, una di ignoto e l'altra firmata dai milanesi Duroni & Murer, e una con Girolamo De Cristoforis, sempre di ignoto. Cfr. PIZZO 2007, pp. 21-22. Nel 2011, lo stesso Pizzo ha ripubblicato le tre immagini rimaste senza autore assegnandole, sulla scorta di alcune scritte rinvenute su di esse, proprio a Le Gray. La serie dovrebbe quindi risalire al giugno 1860 ed essere stata effettuata in quel di Palermo. Cfr. PIZZO 2011, pp. 120-121, 128-129. Il



Fig. 3. G. LE GRAY (?), *Ritratto di Garibaldi*, 1860.



Fig. 4. G. LE GRAY, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.



Fig. 5. S. LO FORTE, *Ritratto di Giuseppe Garibaldi*, 1860. Palermo, Galleria d'Arte Moderna.

teresse non soltanto per gli illustri soggetti raffigurati ma anche da un punto di vista tecnico, perché effettuate en plein air, probabilmente in un cortile del Palazzo Reale a cui fa riferimento Dumas, come ben può evincersi dall'analisi dei particolari dello sfondo, formato dalle commessure delle grandi lastre quadrangolari. Garibaldi è ritratto in piedi, a figura intera, mano sinistra sull'elsa della spada, il cappello in quella destra. La posa e i particolari, come l'anellino al mignolo sinistro, sono pressoché identici a quelli della foto cosiddetta segnaletica (fig. 3).

Ad essere invece senza alcun dubbio opera di Le Gray sono altri due ritratti, firmati e datati luglio 1860, dal formato ovale e di ben altra fattura, di Garibaldi (fig. 4)⁸ e del generale Istvan Türr⁹ ripresi all'aperto, come si può notare dai lastroni sullo sfondo, forse

proprio quelli che rivestono la facciata del Palazzo Pretorio, sede dell'acquartieramento panormita. Sono immagini che rivelano un'altissima conoscenza tecnica, una spiccata eleganza formale e un intuitivo sguardo psicologico. Garibaldi, ripreso fino alle ginocchia, pone la mano sinistra sul fianco mentre con la destra regge la sciabola. I capelli sembrano leggermente più corti, lo sguardo più accigliato. Subito dopo la diffusione della fotografia, il pittore Salvatore Lo Forte (1809-1885)¹⁰ realizza il ritratto del Generale, non senza caricarlo di personali impressioni. Illuminanti a tal riguardo le parole di Maria Accascina che già nello studio preparatorio (1860, Palermo, Galleria d'Arte Moderna) ravvisa felici intuizioni dell'artista: «Ma al '60, davanti a Giuseppe Garibaldi non vide che quella testa fatta di ombra e di luce, gli

dubbio però rimane. Lamberto Vitali nel 1979, in un importante testo sulla fotografia risorgimentale, aveva pubblicato, tra gli altri, un ritratto riferito al fotografo Duroni di Milano, di Carlo De Cristoforis, morto eroicamente nella battaglia di San Fermo, vicino Como, il 27 maggio 1859. Cfr. VITALI 1979, pp. 34-35, 284; 82-83, 136-137, 288. Dunque, delle due l'una: se il personaggio ritratto non fosse come indicato dal Vitali Carlo De Cristoforis, potrebbe avvalorarsi la tesi di un ciclo palermitano; se invece il personaggio ritratto fosse proprio Carlo De Cristoforis, bisognerebbe allora retrodatare il ciclo almeno al maggio 1859, data della sua morte. In questo caso, il ritratto di Garibaldi, per via di alcuni dettagli come la posa e il particolare dell'anellino al mignolo destro, troverebbe piena rispondenza con quello diffuso come foto segnaletica, anch'esso di probabile provenienza milanese.

8. La più nota è la versione della Bibliothèque nationale de France. Cfr. DUMAS 2004, n. 6; ABBA 2010, pp. 39, 265, n. 17. Più sbiadita appare invece quella conservata nel Museo Centrale del Risorgimento di Roma. Cfr. D. AFFRI, in TALAMO 2007, pp. 42-43.

9. Sono noti diversi esemplari, tutti identici. Vitali cita quello romano, del Museo Centrale del Risorgimento di Roma. Cfr. VITALI 1979, pp. 140-141, 288, n. 103. Il più celebre è quello della Bibliothèque nationale de France, presente ad esempio nella recente ristampa delle memorie di Abba. Cfr. ABBA 2010, pp. 69, 266, n. 58.

10. Su Lo Forte vedasi il basilare ACCASCINA 1939, pp. 40-48. Tra i contributi più recenti si segnalano SINAGRA 1998, PURPURA 1998.



Fig. 6. S. LO FORTE, *Ritratto di Giuseppe Garibaldi*, 1870. Palermo, Galleria d'Arte Moderna.



Fig. 7. F. WENZEL, *L'arrivo di Garibaldi a Napoli*, part., 1860. Napoli, Museo civico Castel Nuovo.

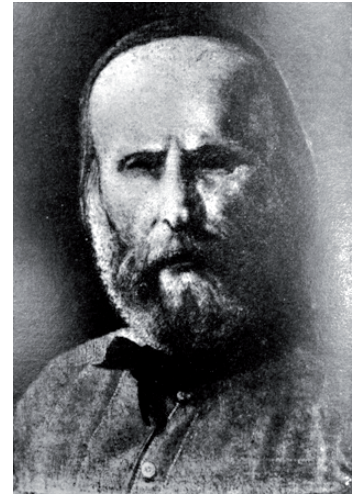


Fig. 8. D. MORELLI, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Milano, Museo del Risorgimento.

occhi brucianti e la bocca di bimbo e nel bozzetto, immediato, riuscì con sobrietà assoluta di colore a rendere con fresca intuizione piacevolissima, l'immagine del Condottiero» (ACCASCINA 1939, p. 48).¹¹ Nel ritratto ultimato (1860, Palermo, Galleria d'Arte Moderna),¹² il Generale è presentato a mezzo busto e con lo sguardo ancor più severo (fig. 5). Lo sfondo è quello di un cielo al tramonto, nuvoloso, ma con uno squarcio luminoso al di sopra del capo. Il risultato, cupo, triste, rispecchia l'animo tormentato e malinconico di un artista al tramonto. Una decina d'anni dopo, lo stesso Lo Forte realizza un'altra versione del dipinto (fig. 6), questa volta ovale e custodita in una cornice intagliata, in cui il Generale appare più anziano (1870, Palermo, Galleria d'Arte Moderna).¹³

Napoli

Se si eccettua un bel dipinto di Francesco Mancini (1830-1905) che ritrae una sosta dei Mille e del

loro comandante immersi nel verde delle foreste calabresi (1861, Napoli, Museo di Capodimonte)¹⁴, non risultano immagini di Garibaldi create nel percorso di risalita dello Stivale, tanto che il ritratto di Le Gray costituisce, al momento del suo ingresso nella capitale del Regno il 7 settembre, la figurazione più nota, come testimoniano alcune illustrazioni realizzate subito dopo lo storico evento: il disegno a china acquerellato (1860, Napoli, Museo Civico Castel Nuovo)¹⁵ di Franz Wenzel che celebra l'arrivo del Generale a Palazzo Doria d'Angri, per il quale viene ripresa la posa della mano sinistra posta sul fianco (fig. 7); il ritratto a mezza figura (1860 circa, Napoli, Museo di San Martino)¹⁶ attribuito a Biagio Molinari (1825-1868), in cui la resa è addirittura aderente alla fotografia; un altro ritratto (1860, Milano, Museo del Risorgimento)¹⁷ riferito al giovane maestro Domenico Morelli (1826-1901) in cui l'espressione del viso risulta ancora più corrucciata (fig. 8). Molti artisti a Napoli si confrontano

11. Il bozzetto è citato anche a p. 135, la tav. è la xxx, n. 32.

12. Cfr. ACCASCINA 1939, p. 135; A. IMBELLONE, in MAZZOCCA ET AL. 2007, p. 122, n. IV.2; ABBA 2010, p. 269, n. 16.

13. Cfr. A. IMBELLONE, in MAZZOCCA ET AL. 2007, p. 123, n. IV.3; MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 193, n. 89.

14. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 171-172, n. 48.

15. Cfr. M. MORMONE, in LEONE DE CASTRIS 1990, p. 230, n. 59; G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 348-349, n. 11.15.

16. Il ritratto, un tempo in collezione Savarese creduto di Saverio Altamura, è stato poi assegnato al Molinaro da A. Fittipaldi e ritenuto copia da Altamura.

17. Ancora oggi poco studiato, è citato praticamente solo nel catalogo del Museo del 1975. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 582, fig. 164.

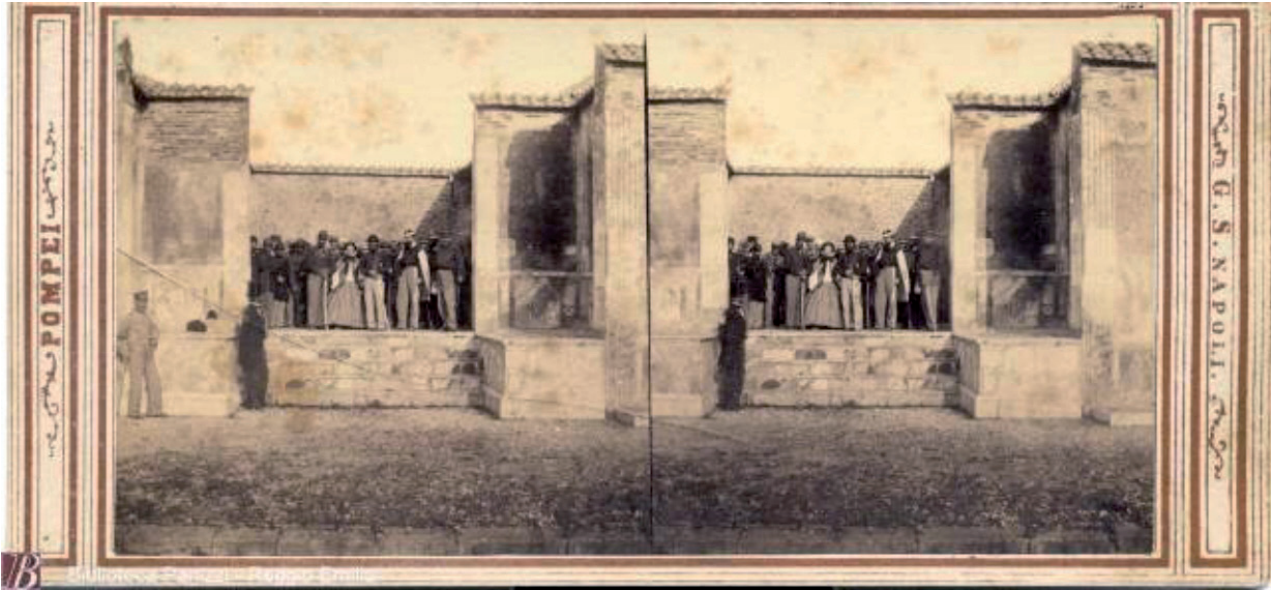


Fig. 9. G. SOMMER, *Garibaldi a Pompei*, 1860.

con la Storia che scorre trionfante per le sue strade, giovani e anziani, liberali e monarchici, veristi e «posillipisti», e tra questi anche il grande Giacinto Gigante (1806-1876), a lungo al servizio della corte borbonica, autore di un colorato e vivace bozzetto per un'opera mai completata (1860, Napoli, Museo Nazionale di San Martino)¹⁸ in cui il Conquistatore è solo una macchiolina tra altre macchie.

La prima immagine fotografica di Garibaldi su suolo napoletano dovrebbe essere quella realizzata a Pompei il 23 di settembre dal celebre paesaggista Giorgio Sommer (1834-1914)¹⁹ durante un sopralluogo al termine del quale Dumas viene chiamato a rivestire il ruolo di soprintendente (fig. 9). Il Generale posa al fianco di Jessie White Mario e del generale Türr, circondato da altre camicie rosse le cui fisionomie sono appena distinguibili per via dell'eccessiva

distanza dall'apparecchio fotografico. Dunque, non un ritratto abituale, ma una foto ricordo estemporanea dalla grande valenza simbolica. Fino a questo scatto, Pompei rappresentava nella memoria collettiva la perla del Grand Tour, meta irrinunciabile da parte di viaggiatori provenienti da ogni parte d'Europa, indissolubilmente legata ai reali napoletani e al suo «scopritore», Carlo di Borbone. Ora a dominare la scena nell'assolato macellum è un nuovo condottiero con un buffo cappello nero sulla testa.

A Napoli, uno dei centri italiani all'avanguardia in quel periodo per la fotografia, l'Eroe dei due mondi ha il tempo e la possibilità di farsi nuovamente ritrarre. La scelta cade su uno degli studi più in voga della città, quello della lionese Madame Grillet²⁰ in via Santa Lucia, nel quale un Garibaldi più riflessivo sembra offrirsi all'obiettivo per alcune

18. Cfr. R. MUZZI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, p. 348, n. 11.14.

19. Piero Becchetti ha pubblicato questa fotografia di sua proprietà nel 1978 in un suo capitale testo, non specificandone l'autore e datandola al 22 ottobre 1860. Cfr. BECCHETTI 1978, pp. 46, 307. L'anno seguente Vitali ha confermato tali dati. Cfr. VITALI 1979, pp. 158, 289, n. 133. Recentemente Pizzo ha pubblicato una foto molto simile, ma non esattamente identica, di proprietà del Museo Centrale del Risorgimento, in cui è possibile percepire delle differenze. In particolar modo, confrontando gli stessi personaggi tra le due immagini, come ad esempio l'uomo in basso con la tuba oppure la camicia rossa sulla destra, si nota una variazione delle loro teste. Quello di Vitali e questo del Museo sarebbero perciò due scatti diversi, immediatamente successivi. Inoltre, Pizzo ha rinvenuto una cronaca del tempo, per l'esattezza il «Pungolo» del 21 dicembre 1860, in cui si cita l'episodio della visita in data 23 settembre 1860 nonché il nome del fotografo, il celebre Giorgio Sommer, noto per i suoi reportage visivi del Sud Italia che, secondo lo stesso Pizzo, sarebbe proprio l'omino in basso rispetto al gruppo col Generale. Dunque un interessante esempio di autorappresentazione da parte dell'autore. Cfr. PIZZO 2011, p. 139. Sulla presenza di Garibaldi a Pompei vedasi anche il recente AVVISATI 2010.

20. Maresca di Serracapriola ricordava nel 1936 le novità apportate da Madame Grillet nella diffusione di ritrattini «a mezzo busto in medaglioni» e il successo del suo studio al Chiatamone. Cfr. MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936, pp. 16-17.



Fig. 10. F.P. PALIZZI, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.

Fig. 11. F. PALIZZI, *Ritratto di Garibaldi*, post 1865. Collezione Tronca.

Fig. 12. M. GRILLET, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

eleganti istantanee.²¹ L'inedito poncho quadrettato, che si intuisce essere di colore rosso, è l'elemento caratterizzante di questa sessione, così popolare da ispirare alcuni dipinti di due fratelli Palizzi: un ritratto a figura intera (1860, Roma, Museo Centrale del Risorgimento)²² di Francesco Paolo (1825-1871), in cui la posa del Generale viene «accentuata» all'interno di uno scenario naturalistico nelle corde dell'autore (fig. 10), e un piccolo olio su cartoncino dal formato ovale (post 1865, Collezione Tronca)²³ di Filippo (1818-1899) con un Garibaldi frontale e un cielo terso sullo sfondo (fig. 11).

Lo scatto più celebre è quello che lo ritrae di profilo, con le braccia portate in avanti e le mani con-

giunte sull'elsa della sciabola (fig. 12). Una posa che ne accentua l'atteggiamento riflessivo e pensoso, a un passo dal compiere la storica impresa. È un'immagine diversa dalle altre, insolita nell'iconografia del Generale, di solito ripreso frontalmente, tanto da godere di un discreto successo anche in campo pittorico. Ad essa infatti si ispira Francesco Saverio Altamura (1822-1897)²⁴ per la realizzazione del ritratto (1860,

Su questo argomento vedasi anche BECCHETTI 1978, pp. 84-85; MIRAGLIA 1981, p. 478; PICONE PETRUSA 1981, p. 31. Grillet aveva avuto rapporti anche con la Corte, come dimostra il servizio fotografico a corredo di un testo sulle opere di scultura eseguite dal principe Leopoldo. Cfr. BORBONE 1859. A conferma della fama di studio fotografico a vocazione «risorgimentale» è anche un ritratto, eseguito qualche tempo dopo, dell'accesa rivoluzionaria Laura Beatrice Mancini Oliva, conservato presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

21. Settimelli nel 1982 cita due immagini possedute dal Museo Centrale del Risorgimento non indicando l'autore e l'esatta collocazione cronologica. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 54-55, 169. Nel 2006, in un testo che celebra il mondo meridionale a cavallo della fine del regno borbonico e l'arrivo di quello sabauda, in una scheda biografica relativa proprio a Garibaldi, viene pubblicata la foto di profilo, probabilmente un'identica copia di collezione privata, come eseguita a Napoli nel 1860 da Grillet. Cfr. SOMMA DEL COLLE 2006, pp. 273-274.

22. Cfr. PIZZO 2000, p. 62, n. 17.

23. TRONCA 2007, p. 94, n. 40; MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 203, n. 115

24. È in questa sede che per la prima volta la fotografia di Grillet viene accostata al dipinto di Altamura. La pratica del ritratto pittorico desunto da quello fotografico è del resto ben nota all'Altamura, autore di analoghi dipinti con protagonisti personaggi di spicco del Risorgimento meridionale, come Carlo Poerio e Francesco De Sanctis. Nella sua autobiografia, il pittore ricorda di aver realizzato un ritratto del Generale nel periodo della battaglia di Capua (quello della Provincia di Napoli), ma non specifica di averlo desunto da una fotografia, né di avere creato altri esemplari. È



Fig. 13. F.S. ALTAMURA, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Napoli, Amministrazione provinciale.



Fig. 14. E. PAGLIANO, *Ritratto di Garibaldi*, 1866. Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi.



Fig. 15. G. DELLA MONICA, *Ritratto di Garibaldi a cavallo*, 1890 circa. Firenze, Fondazione Spadolini - Nuova Antologia.

Napoli, Amministrazione provinciale)²⁵ che ne riprende fedelmente tutti i dettagli, ad eccezione dello sfondo, qui affidato ad una massa nuvolosa che lascia intravedere piccoli squarci di cielo azzurro (fig. 13). La stessa fotografia serve poi da modello qualche anno dopo al piemontese Eleuterio Pagliano (1826-1903) per un ritratto analogo (1866, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi),²⁶ dominato dalle diverse tonalità di rosso della camicia e del poncho, e differente per la posizione del braccio destro, non convergente sul davanti ma lasciato cadere lungo il fianco (fig. 14). La posa di profilo viene poi adottata dal teramano Gennaro Della Monica (1836-1917) per un tardo, piccolo ritratto del Generale a cavallo (1890 circa, Firenze, Fondazione Spadolini - Nuova

Antologia)²⁷. Stessa posa, stesso poncho rosso a quadri e identiche braccia congiunte in avanti, non più tuttavia poggianti sulla sciabola, bensì astutamente tese a reggere le briglie della celebre cavalla Marsala (fig. 15). Dunque, ancora alla fine del secolo, l'immagine di profilo del Generale resta una delle più celebri ed efficaci, ideale per essere «adattata» alle più svariate esigenze.

Caserta

L'ultimo atto della Spedizione si svolge all'inizio dell'autunno di quel 1860, all'ombra del Palazzo Reale di Caserta. È qui che sarebbe stata realizzata un'altra celebre sessione firmata Grillet²⁸ della

lo scultore Francesco Jerace, in occasione di un'orazione in ricordo dell'Altamura, a ricordare che egli, sempre nel frangente del Volturmo, avrebbe realizzato diversi ritratti e schizzi del Generale che aveva l'occasione di osservare e studiare da vicino. Cfr. SIMONE 1965, pp. 29, 102, 138.

25. Il dipinto viene esposto nel 1882 alla XVIII Promotrice napoletana, dove viene acquistato dalla Provincia di Napoli. Cfr. NAPOLI 1882, n. 254. Compare poi alla mostra celebrativa del 1911. Cfr. DI GIACOMO 1912, pp. 300, 307. Un primo, seppur molto tardo studio risale al 2001, cioè in occasione di una mostra sulle opere di proprietà dell'amministrazione provinciale di Napoli. Cfr. G. D'ALESSIO, in MARTORELLI 2001, pp. 85-86, n. 10. Il dipinto è stato poi recentemente esposto alla mostra celebrativa dei patrioti meridionali. Cfr. G. BREVETTI, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 347-348, n. 11.13. È nota anche un'altra versione, di poco più piccola, citata come bozzetto nel volume su Altamura del 1965, che compare ad un'altra esposizione celebrativa in occasione del primo centenario dell'Unità d'Italia. Cfr. ALLOCATI 1962, p. 166, n. 936. Attualmente è conservata presso il Museo del Risorgimento di Santa Maria Capua Vetere.

26. Cfr. SCOTTI, DI GIOVANNI 2010, pp. 66-67.

27. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 191-192, n. 84. L'ignoto autore della scheda del catalogo associa il ritratto alla fotografia in questione, citando quella pubblicata da Settimelli a p. 64.

28. Settimelli ricorda l'esistenza di almeno quattro scatti diversi relativi a questa sessione Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 39, 168, n. 13. Pizzo nel 2007 riesce a risalire al luogo di realizzazione, la Reggio per l'appunto, tramite alcune didascalie



Fig. 16. M. GRILLET, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

Fig. 17. M. GRILLET, *Ritratto di Garibaldi*, 1860.

Fig. 18. F.S. ALTAMURA, *Ritratto di Garibaldi*, 1860. Milano, Museo del Risorgimento.

Fig. 19. F.S. ALTAMURA, *Ritratto di Garibaldi*, 1860 circa. Roma, Museo Centrale del Risorgimento.

quale sono note due immagini che presentano il Generale, seduto su di una sedia a cui è appesa la sciabola, fissare in maniera disinvolta l'obiettivo. In ambedue ha in testa il cappello nero. Nella prima indossa l'ormai celebre poncho con le mani sui fianchi (fig. 16).²⁹ Nella seconda, senza poncho, regge nella mano destra un sigaro (fig. 17). È questa l'immagine che ha goduto di maggior successo, tanto da venir pubblicata l'anno seguente nel libro di Marco Monnier *Garibaldi: Rivoluzione delle Due Sicilie*³⁰

e da ispirare almeno due dipinti, molto diversi tra di loro, di Saverio Altamura. Il primo (1860, Milano, Museo del Risorgimento)³¹, proveniente dai depositi municipali, presenta il Generale a due terzi di figura di fronte, con camicia rossa, mano sinistra in tasca e mano destra che regge un sigaro (fig. 18). Alcune le differenze con la foto, come il cappello, che qui appare piumato, il colore del foulard e l'apertura della mano col sigaro. Il secondo ritratto (fig. 19), un acquerello su carta (Roma, Museo Centrale del

che rinviene sugli esemplari. Cfr. PIZZO 2007, pp. 22-23; PIZZO 2011, pp. 51, 54, n. 46. Ma perché il fotografo, pur avendo a disposizione lo splendido scenario della Reggio e dei suoi giardini, ha scelto di far ergere alle spalle del Generale un tendone scuro? Presumibilmente per far risaltare meglio la sua figura in uno scenario molto assolato, ma forse anche perché uno sfondo scuro avrebbe assicurato in seguito un rimaneggiamento più agevole, come d'altronde risulta proprio da alcuni esemplari successivi. Cfr. PIZZO 2009, 169-184.

29. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 40-41, 168, n. 13; TALAMO 2007, p. 44; LE RAY-BURIMI ET AL. 2011, p. 186, tav. 98.

30. Sia Settimelli nel 1982 che Pizzo nel 2011 hanno ricordato la presenza di tale foto all'interno del testo. Cfr. SETTIMELLI 1982, pp. 40, 168, nn. 13-14; PIZZO 2011, p. 54. In alcune copie del testo da noi revisionate, la foto di Garibaldi presente è quella cosiddetta segnaletica diffusa prima della partenza in Sicilia. Sull'importanza della capacità divulgativa del mezzo fotografico e della versatilità che permette di passare da uno strumento all'altro, vedasi BORGHINI, CAVALLO 2007, p. 6; PIZZO 2007, pp. 19-25.

31. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 585.

Risorgimento),³² lo ritrae a figura intera quasi abbandonato sulla sedia dopo aver concluso la grande impresa. Anche Antonio Licata (1810-1891) si ispira a quest'immagine per la realizzazione di un quadretto trionfalistico (1860, Napoli, Museo di San Martino)³³ in cui il Generale è ritratto in sella alla sua cavalla bianca ma con la variante del braccio destro alzato e col dito indicante il cielo, a significare «è Dio a volerlo».

Non sono tratte da fotografie le opere pittoriche che celebrano la battaglia conclusiva avvenuta lungo il Volturno il primo ottobre. Diversi dipinti, alcuni mediocri, altri eccellenti, sono realizzati per lo più da artisti presenti sul campo, dove hanno modo sia di prestare il proprio servizio alla causa patriottica che a quella prettamente artistica, studiando da vicino gli atteggiamenti e le espressioni del Generale prima e durante gli scontri. Il milanese Gerolamo Induno (1825-1890) lo ritrae pensoso prima dell'assalto finale (1861, Milano, Museo del Risorgimento),³⁴ il calabrese Andrea Cefaly (1827-1907) lo raffigura sfrenato mentre incita i suoi uomini (1860-1861, Reggio Calabria, Pinacoteca Civica),³⁵ Gonzalvo Carrelli (1818-1900) lo tratteggia maestoso a cavallo in un disegno all'inchiostro di seppia su carta scura (1862, Napoli, Museo di San Martino),³⁶ Francesco Mancini lo illustra in un ovale stretto tra il cielo nuvoloso e la verdeggianti natura (1861, Napoli, Museo di San Martino),³⁷ Michele Tedesco (1834-1918) in compagnia di alcuni prigionieri sulla linea del Volturno (1860, Roma, Museo Centrale del Risorgimento),³⁸ Michele Cammarano (1835-1920) al galoppo della sua Marsala mentre incita all'assalto (1862, Napoli, Museo di Capodimonte).³⁹

Conclusioni

Alcune considerazioni emergono dalla lettura delle immagini che abbiamo sin qui cercato di rior-

dinare cronologicamente e di legare tra loro sulla scorta di evidenti somiglianze e palesi derivazioni.

La prima riguarda il comparto fotografico, che colpisce per la straordinaria resa delle immagini, eccezionali documenti visivi che ci fanno conoscere le reali sembianze di Garibaldi durante l'avventurosa conquista del Sud Italia e ben restituiscono l'atmosfera dell'eroica impresa. Come mai però sono tutte realizzate da fotografi stranieri, i francesi Le Gray e Grillet e il tedesco Sommer? Certamente casuali sono gli incontri del Generale con Le Gray, al seguito di Dumas, e con Sommer a Pompei. Consapevole e calcolata è invece la scelta di Grillet a Napoli. Nella città partenopea la diffusione della fotografia è in continua crescita e numerosi sono gli studi, in gran parte nella zona di Chiaia, la maggior parte dei quali di tecnici napoletani. Eppure ad essere preferito è uno francese. Sono infatti i fotografi d'oltralpe ad essere all'avanguardia e a dominare la scena in città, gli unici in questo momento che possano garantire un'elevata qualità d'immagine e la possibilità di larga e rapida diffusione. Tra questi, il celebre Alphonse Bernoud che aveva realizzato diversi ritratti per i Borbone nei mesi precedenti e forse proprio per tale reputazione di fotografo di corte non preso in considerazione.

Ad apparire più complesso e, in certi casi, sorprendente, è l'aspetto pittorico. A differenza dei ritratti fotografici, quelli dipinti colpiscono, salvo rari casi, per la loro mediocre qualità, probabile indice di realizzazioni repentine, poco pensate e ispirate. Ad apparire forzate, stonate, sono in particolar modo proprio le opere desunte dalle fotografie. Se da un lato queste immagini riconoscibili e già legittimate assicurano al pittore una certa rapidità di esecuzione, dall'altro lo vincolano a rispettare e dunque a ricalcarne non solo i tratti fisionomici, ma anche la posa e certi particolari della divisa. Perciò le opere pittoriche nascono non del tutto libere, ma

32. A. TRABUCCHI, in PINTO 1982, p. 251, n. 133.

33. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 174-175, n. 53. È nota anche un'altra versione, probabilmente il bozzetto preparatorio, presente a Roma. Cfr. PIZZO 2000, p. 63, n. 18.

34. Cfr. BOLOGNA 1975, p. 68, n. 584, fig. n. 161; A. VILLARI, in DAVID ET AL. 2010, pp. 102-105, n. 2.

35. Cfr. S. REGONELLI, in MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 168, n. 40; A. VILLARI, in DAVID ET AL. 2010, p. 102, n. 1.

36. Cfr. CIOFFI 1974, pp. 10-11; MAZZOCCA, VILLARI 2007, p. 172, n. 49.

37. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 169-170, n. 42.

38. Cfr. PIZZO 2000, p. 61, n. 16.

39. Cfr. MAZZOCCA, VILLARI 2007, pp. 168-169, n. 41; M. MORMONE, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 358-359, n. 11.25.

ampiamente condizionate dall'immagine fotografica che rappresenta un ostacolo alla creatività e alla libera visione dell'artista. Ciò è evidente non solo nei ritratti ma maggiormente in quelle opere in cui attorno all'immagine del Generale viene ricostruito uno scenario di contorno. La figura di Garibaldi, pensata singolarmente, statica e posata, resta invariata a seconda del contesto, che sia di battaglia, come nel caso di Lojacono, o di festa, come in quello di Wenzel, risultando francamente inverosimile e ridicola. Non è un caso forse che le opere più felici siano proprio quelle non ricavate da immagini fotografiche, ma libere interpretazioni della fantasia dell'artista, come nel caso del Fattori o dell'Induno. Se il livornese Fattori non è presente all'evento ma riesce comunque ad ammantare la figura di Garibaldi di un'aura messianica in una composizione di forte suggestione, il milanese Induno invece, da spettatore privilegiato che ben ha potuto osservare il Generale da vicino sulle alture di Capua, con felici intuizioni visive, giunge ad una rappresentazione personalissima, intensa e intima del personaggio e dell'evento.

Come mai allora gli artisti meridionali che hanno avuto modo di stare accanto al Generale e di studiarne atteggiamenti, espressioni, pose, hanno poi preferito ispirarsi a modelli fotografici riducendosi a copiarne l'immagine? Appare alquanto paradossale che i giovani maestri del rinnovamento pittorico, patrioti e rivoluzionari, nel celebrare il loro liberatore, non abbiano saputo o voluto realizzare opere più personali, e che invece un artista legato da sempre alla cerchia borbonica come il vecchio Gigante sia giunto, almeno alla fase d'abbozzo, al reinventare l'euforia dell'entrata a Napoli di Garibaldi. E così Lojacono, Lo Forte, i Palizzi, Morelli si limitano ad illustrare il valoroso condottiero, non a rileggerlo attraverso la propria visione e il proprio linguaggio. Esempio è a tal proposito il lavoro di Altamura. Di tutti i suoi ritratti conosciuti del Generale, nessuno sembra suggerire le impressioni personali, le osservazioni colte dal vivo, la diretta esperienza vissuta al suo fianco tra Napoli e il Vol-

turno. Ma anzi sembra egli limitarsi a tradurre su tela le fotografie che ha a disposizione senza particolari sforzi creativi.

Alla mediocre resa di queste opere avrebbero concorso dunque due fattori. Il primo è per così dire di carattere personale. L'adesione all'immagine fotografica di Garibaldi da parte di questi artisti indica un loro sostanziale timore reverenziale nell'accostarvisi. E non a caso proprio un «borbonico» come Gigante, libero da tali ossequiose prudenze, ci appare pronto a stravolgerne la figura secondo i propri mezzi espressivi. E qui entra in ballo il secondo fattore, propriamente tecnico, e cioè quello fotografico. Appare altamente emblematico che proprio quegli artisti che si affacciano alla modernità e accolgono con entusiasmo le novità introdotte dal mezzo fotografico non riescano a confrontarsi con esso e ad avvantaggiarsene per migliorare il proprio linguaggio. Nel «rifare» la fotografia finiscono con l'accentuarne anche i difetti, come la fissità e l'eccessiva staticità del Generale, eludendo invece quelle possibilità di caratterizzazione del personaggio che la pittura è in grado di offrire. Dunque, all'inizio degli anni Sessanta, l'immagine di Garibaldi durante la Spedizione dei Mille ci permette di evidenziare non soltanto l'interesse ma anche il forte disagio dei pittori meridionali nel trattare materiale fotografico, il cui potenziale realistico sono difficilmente in grado di raggiungere ed eguagliare.

Dopo la vittoria e il conseguente arrivo di Vittorio Emanuele II a Napoli, il compito di Garibaldi volge al termine. Ma non la sua immagine che continua ad alimentare sia il mercato fotografico che quello pittorico. Si conclude così la breve ma complessa esperienza di conquista del Sud Italia segnata esclusivamente da fotografi stranieri, ma immortalata su tela da uno stuolo di pittori meridionali. Ancora tanti ritratti verranno realizzati nei mesi a venire, quando egli ritornerà per la sfortunata avventura in Aspromonte e l'episodio del ferimento darà origine alla diffusione di foto vere, presunte, false e ritoccate dell'illustre degente. Ma questa, anche se di poco successiva, è un'altra Storia.

Bibliografia

- ABBA 2010 = G.C. ABBA, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*, Palermo, Sellerio, 2010.
- ACCASCINA 1939 = M. ACCASCINA, *Ottocento siciliano*, Roma, Fratelli Palombi, 1939.
- ALLOCATI 1962 = A. ALLOCATI (a cura di), *Il Risorgimento in Terra di Lavoro*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1962.
- AVVISATI 2010 = C. AVVISATI, *Una camicia rossa a Pompei*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.
- BECCHETTI 1978 = P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- BOLOGNA 1975 = G. BOLOGNA, *Musei del Risorgimento e di Storia contemporanea*, Milano, Electa, 1975.
- BORBONE 1859 = L. BORBONE, *Di alcune opere scolpite da*

- Sua Altezza Reale Conte di Siracusa*, Napoli, Giovanni Limongi, 1859.
- BORGHINI, CAVALLO 2007 = G. BORGHINI, M.L. CAVALLO (a cura di), *1860-1861. Garibaldi: rivoluzione delle Due Sicilie. Album fotografico*, Roma, ICCD, 2007.
- CIOFFI 1974 = R. CIOFFI, *Olii e acquerelli di Gonzalvo Carrelli*, Caserta, Grafiche Russo, 1974.
- DAVID ET AL. 2010 = P.R. DAVID ET AL. (a cura di), *Volturmo 1860. L'ultima battaglia dei Mille*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- DI GIACOMO 1912 = S. DI GIACOMO (a cura di), *Mostra di ricordi storici del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Tip. Melfi & Joele, 1912.
- DUMAS 2004 = A. DUMAS, *Viva Garibaldi. Un'odissea nel 1860*, Torino, Einaudi, 2004.
- GILARDI 2000 = A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- GRASSO 1996 = F. GRASSO, *Nello specchio dell'arte il mito di Garibaldi*, in «Kalòs. Arte in Sicilia», VIII, 4, luglio-agosto, 1996.
- LEONE DE CASTRIS 1990 = P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, Napoli, Elio de Rosa, 1990.
- LE RAY-BURIMI 2011 = S. LE RAY-BURIMI ET AL. (a cura di), *Napoleone III e l'Italia. La nascita di una nazione 1848-1870*, Firenze, Alinari 24 ore, 2011.
- MARESCA DI SERRACAPRIOLA 1936 = A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Pittori da me conosciuti*, Napoli, F. Giannini e figli, 1936.
- MARTORELLI 2001 = L. MARTORELLI (a cura di), *La collezione d'arte della Provincia di Napoli*, Torino, Allemandi, 2001.
- MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011 = L. MASCILLI MIGLIORINI, A. VILLARI (a cura di), *Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità nazionale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.
- MAZZOCCA ET AL. 2007 = F. MAZZOCCA ET AL. (a cura di), *Galleria d'Arte moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.
- MAZZOCCA ET AL. 2010 = F. MAZZOCCA ET AL., *1861. I pittori del Risorgimento*, Milano, Skira, 2010.
- MAZZOCCA, VILLARI 2007 = F. MAZZOCCA, A. VILLARI (a cura di), *Garibaldi. Il Mito. Da Lega a Guttuso*, Firenze, Giunti, 2007.
- MIRAGLIA 1981 = M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. ZERI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, II, *Illustrazione Fotografica*, Torino, Giulio Einaudi, 1981.
- NAPOLI 1882 = *Catalogo delle opere d'arte ammesse all'Esposizione del 1882*, Napoli, 1882.
- PICONE PETRUSA 1981 = M. PICONE PETRUSA, *Linguaggio fotografico e «generi pittorici»*, in G. GALASSO ET AL. (a cura di), *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1981.
- PINTO 1982 = S. PINTO (a cura di), *Garibaldi. Arte e Storia*, Firenze, Centro Di, 1982.
- PIZZO 2000 = M. PIZZO (a cura di), *Museo Centrale del Risorgimento. La Collezione d'arte*, Roma, Fratelli Palombi, 2000.
- PIZZO 2007 = M. PIZZO, *L'Italia di Garibaldi. Una immagine del Risorgimento*, in G. TALAMO (a cura di), *L'Italia di Garibaldi*, Roma, Gangemi, 2007.
- PIZZO 2009 = M. PIZZO, *Forme di costruzione e di divulgazione dell'iconografia risorgimentale*, in A. ARISI ROTA ET AL. (a cura di), *Patrioti si diventa. Luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica nell'Italia unita*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- PIZZO 2011 = M. PIZZO, *Lo Stivale di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Milano, Mondadori, 2011.
- PURPURA 1998 = A. PURPURA (a cura di), *Salvatore Lo Forte nelle collezioni del Museo*, Palermo, ed. del Museo, 1998.
- SCOTTI, DI GIOVANNI 2010 = A. SCOTTI, M. DI GIOVANNI, *Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito*, Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2010.
- SETTIMELLI 1982 = W. SETTIMELLI, *Garibaldi. L'album fotografico*, Firenze, Fratelli Alinari Editrice, 1982.
- SIMONE 1965 = M. SIMONE (a cura di), *Saverio Altamura, pittore-patriota foggiano nell'autobiografia, nella critica e nei documenti*, Foggia, Studio editoriale Dauno, 1965.
- SINAGRA 1998 = R. SINAGRA, *Salvatore Lo Forte nell'Ottocento siciliano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.
- SOMMA DEL COLLE 2006 = C. DI SOMMA DEL COLLE (a cura di), *Album della fine di un regno*, Napoli, Electa Napoli, 2006.
- TALAMO 2007 = G. TALAMO (a cura di), *L'Italia di Garibaldi*, Roma, Gangemi, 2007.
- TRONCA 2007 = F.P. TRONCA (a cura di), *Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca*, Brescia, Grafo, 2007.
- VITALI 1979 = L. VITALI, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.