

Stella maris.
Luigi Rizzo, eroe-divo
ALESSANDRO FACCIOLI

“È più facile affondare seriamente una nave in guerra, che non dinanzi all’obiettivo d’un operatore”¹

Il divismo maschile nel cinema muto italiano è stato giustamente studiato nel corso del tempo quale fenomeno sfaccettato, imperniato su personaggi e tipologie attoriali differenti, e così è stato messo progressivamente a fuoco nel quadro delle ricerche degli ultimi anni. C’è però un tipo di divismo meno ricordato, che da un punto di vista storico e culturale è non meno significativo, e ha a che fare con la produzione *non-fiction* degli anni Dieci e Venti, in cui fanno capolino, oppure figurano protagonisti, degli uomini pubblici conosciuti, rispettati, talvolta amati dall’intera nazione. Questo divismo cinematografico ‘parallelo’ – di cui non è possibile cogliere oggi la portata, se non tentando di ricostruire il quadro generale manovrando sparsi tasselli – è importante per capire come sullo schermo venisse rilanciata al livello spettacolare più alto la fama di persone non comuni, che non erano attori di professione e che agivano sul palcoscenico del tempo in cui vivevano. Il racconto intermediale delle loro storie, delle loro avventure, è transitato sulle pagine di giornali e riviste illustrate per approdare a cinegiornali, documentari, film di montaggio, che ne hanno così rilanciato gesta militari, esplorazioni geografiche, imprese sportive. In questo intervento verrà affrontato il caso straordinario dell’*Affondatore* di Luigi Rizzo (1887-1951), uno dei militari italiani più celebri di tutti i tempi, e del film al quale la sua memoria visiva è legata, *Gli eroi del mare nostro* (1923, coordinato da Eduardo Bencivenga)².

I produttori cinematografici italiani non hanno mai preso troppo sul serio gli eroi di guerra disposti a impersonare sullo schermo se stessi,

con il loro nome famoso, il viso noto al popolo, una fama irrobustita dall'agiografia mediatica e destinata a esser consacrata dall'onomastica di monumenti, strade, piazze. Forse in Italia non è sembrato conveniente o redditizio regalare agli audaci della patria la possibilità di far rivivere le loro imprese marziali in *biopic* storicamente fondati. O gli eroi di guerra, al contrario di quelli dello sport, sono stati ritenuti semplicemente troppo difficili da gestire e per questo tenuti lontani dai set? Per limitarci al primo conflitto mondiale, non sappiamo peraltro chi avrebbe accettato l'offerta dei produttori tra i militari più famosi ancora in vita nel lungo dopoguerra del Novecento e non martirizzati, ad esempio, come Battisti, Sauro, Baracca, Bafle.

A questi dubbi viene incontro proprio l'esempio di Luigi Rizzo, due volte Medaglia d'oro al valor militare, la cui fortuna incrocia la strada del cinema grazie alla disponibilità per il film sopra ricordato, *Gli eroi del mare nostro*. La sua interpretazione si appoggia a una delle sequenze più antologizzate del cinema della Grande guerra, l'affondamento della corazzata *Santo Stefano*, riproposta così come venne filmata – *obtorto collo* – dai cineoperatori nemici austroungarici il 10 giugno del 1918, in pellicole ritrovate dai vincitori italiani in Pola a guerra conclusa. Proprio la spettacolarità di queste immagini ha contribuito in maniera decisiva alla celebrazione novecentesca di Rizzo, al contrario di quella di altri eroi autori di imprese raffrontabili per audacia, come per esempio l'affondamento della *Viribus Unitis* ad opera di Raffaele Paolucci e Raffaele Rossetti, che oggi sono invece quasi del tutto dimenticati, vuoi per ragioni politiche e per minor capacità di auto-promozione, vuoi per l'appunto per la mancanza d'immagini pregnanti, fisse e in movimento, della loro azione bellica più rimarchevole.

Rizzo, personaggio degno d'esser ricordato per molti e diversi motivi legati alla sfera pubblica – bellici, politici, commerciali –, si presta a un'operazione cinematografica che ne rinnoverà e amplierà la fama ma, come vedremo, non senza resistenze, ritardi, transitoria disattenzione. Di certo senza una precisa idea di come avrebbe offerto allo schermo il proprio corpo d'improvvisato, ma credibile 'divo'; di sicuro nel quadro di un'iconocrazia dettata dalla forza intrinseca dei filmati sopra ricordati, in un cortocircuito secondo il quale le immagini cine-

matografiche del disastro nemico (raro caso di punto di vista opposto sugli eventi) legittimano ulteriormente lo statuto divistico di un eroe che con la sua presenza conferisce pieno senso storico e valore asseverativo a un documento originale che ora può fregiarsi del controcampo del protagonista dell'evento stesso registrato. Senza dubbio *Gli eroi del mare nostro*, privo del filmato austroungarico, sarebbe stato altra cosa, ridotto nella sua seconda parte a illustrazione artefatta di azioni abitualmente ed egualmente raccontate senza scrupoli in tanti film di guerra di pura finzione.

Quel che in ultima analisi Rizzo farà, e senza apparente difficoltà, sarà cavalcare l'onda del successo personale quando ormai la sua traiettoria umana, all'inizio degli anni Venti, volgeva in nuove direzioni, sebbene sempre non lontano dal mare. Del resto, a ciascun eroe della Grande guerra il proprio elemento d'elezione. E se Francesco Baracca è l'aria, Cesare Battisti la terra e Gabriele D'Annunzio il fuoco, Luigi Rizzo è creatura d'acqua.

L'immagine che Rizzo-attore ci restituisce di sé non può dunque essere in linea con le ricerche espressive segnate dai paradigmi del divismo maschile dell'epoca, o almeno dei modelli proposti dalla pattuglia degli attori italiani più noti tra anni Dieci e Venti: Novelli, Serena, Ghione, tanto per fare qualche nome. È come se il principiante Rizzo e l'esperto *metteur en scène* Bencivenga³ avessero rinunciato fin dal primo fotogramma girato insieme a cesellare i margini del consumato attore a tutto tondo (abituale, fatale peccato dei neofiti), favorendo invece un più prosaico esercizio di restituzione piana del vissuto, in linea con la personalità e i modi di fare schietti dell'eroe di Milazzo. L'impressione di gigioneria compiaciuta che affiora dall'analisi dei tratti gestuali e dalla prossemica accentratrice del protagonista, potrà essere letta più produttivamente quale tentativo un po' forzato di ricondurre l'operazione sui binari di quella consuetudine virilmente affettiva che legava il comandante ai sottoposti, e il primo nella posizione scomoda di dover senza boria sembrar sempre padrone della situazione agli occhi dei secondi. La traduzione visiva di tutto questo è la centralità semantica assoluta di un *primus inter pares* che offre le

proprie competenze con semplicità, somma di virtù padroneggiate senza affettazione e pose performative stereotipe.

Re-inscenare, a pochi anni di distanza dai fatti, i prodromi, le azioni e le conseguenze dell'impresa di Premuda, presupponeva la richiesta all'interprete di calarsi nuovamente nei panni dell'uomo che un tempo aveva vissuto a contatto con le alte gerarchie della guerra italiana e con lo Stato Maggiore della Marina⁴, quando già era famoso per altre gesta eclatanti (l'affondamento della *Wien*, la Beffa di Buccari...), e quindi altamente consapevole dell'instabilità d'ogni impresa per mare non preparata in anticipo, nei minimi particolari. E se c'è un'immagine che esemplifica al meglio questa scelta di dedizione all'agire in prima persona, controllandone ogni aspetto, più ancora che la prima inquadratura in cui Rizzo appare chino ad Ancona sulle carte navali (Fig. 1), intento a preparare insieme al Capo Timoniere Armando Gori una spedizione per rampinare le mine subacquee nemiche, quest'immagine è forse l'inquadratura in cui il capo della squadriglia fa colazione a bordo del celebre MAS 15 insieme ai giovani marinai, allegri e voraci. Viene poi reinquadrato in mezza figura, intento a gustare a sua volta il cibo, cappello obliquo poggiato disordinatamente sul capo e sguardo fuoricampo, oltre il margine inferiore (Figg. 2-3). Un tale grado di studiato abbassamento mimetico dello statuto dell'eroe farà certo gridare di gioia i cultori dell'*understatement*, dell'imitazione del reale, della descrizione del quotidiano, della rappresentazione 'realistica'. "A stomaco vuoto non si concludono grandi imprese", ricorda con le parole di Napoleone l'intertitolo n. 70, che segue la partenza dell'imbarcazione, rimorchiata al largo per non sciupare carburante. Se Auerbach avesse mai scritto di cinema, avrebbe certo potuto considerare per il suo *Mimesis* un esempio di realismo stilistico come questo.

Poco oltre, ancorati i MAS prima dell'azione, Rizzo è ritratto nell'ozio apparente, seduto sul bordo del mezzo, in attesa di un destino che sarebbe potuto non arrivare mai (Fig. 4). L'esatto contrario dell'eroe epico imposto dal cinema storico muto italiano e dai film coevi di finzione, americani, russi, francesi, tedeschi, così gravidi nei loro plot e nell'apparato delle didascalie di presagi indiziari e immagini a effetto facilmente spendibili per l'elevazione del modello. Qui il protagonista

fuma in ufficio, mangia rimuginando, scruta l'orizzonte in pose poco marziali. Occupa dunque posizioni interstiziali del racconto classico, quelle che abitualmente vengono negate all'*homo fictus*, tutto teso alla valorizzazione significativa dell'attimo fatale. Con i mezzi a disposizione (come si vedrà, perlopiù forniti dalla Marina Militare)⁵ l'Unione Cinematografica Italiana (UCI) difficilmente avrebbe potuto garantire un maggior peso scenografico, ma ci sembra programmatica una formulazione così imitabile dell'eroe italiano, lontana d'ogni *concinntas*, scevra d'ogni precisa, aurea misura. Insomma, lontana dal concetto di *bello*. Solo dopo queste immagini Rizzo è rappresentato mentre agisce, lancia l'ordine d'attacco al megafono (Fig. 5) e infine comunica notizia del successo. Tanto più risalta l'opposizione tra la sua immagine inizialmente dimessa, profondamente umana, e la grandiosità dei quadri apocalittici della corazzata che affonda, prima inclinata, poi con la carena rovesciata, a pelo d'acqua e destinata all'inabissamento, con l'equipaggio sorpreso da lontano ad agitarsi, in palio la vita.

Il primo ritratto cui ci troviamo di fronte all'inizio del film è del resto di Thaon di Revel, l'"Ammiraglio Duca, organizzatore e duce della Marina Italiana" (intert. n. 2), che per motivi gerarchici e di opportunità politica viene anteposto a quello di Rizzo, contrariamente a quanto programmato in un primo momento. Compariva anche Costanzo Ciano, "Comandante supremo dei MAS" (poi modificato in "l'eroe di Cortellazzo e di Buccari, Ispettore dei MAS"), espunto forse per motivi politici nel secondo dopoguerra: nella copia oggi a noi visibile non ve n'è traccia (cfr. *infra*, nota n. 9).

Comunque sia, quella di Thaon di Revel è un'immagine dinamica di presentazione cui il cinema delle origini ci ha abituato, situata ai margini e dunque valorizzata al massimo, per accreditare la Marina e il suo più alto rappresentante quali agenti primi di una storia grande che vedremo poi divisa in due parti per nulla integrate tra di loro, anzi brutalmente accostate. Una scelta discorsiva che imbalsama i padrini spirituali dell'azione di Premuda: Thaon di Revel, appunto, e Attilio Bisio, "l'ingegnere costruttore dei primi MAS", offerti in movimento su sfondo scuro, il primo in alta uniforme, il secondo elegantemente

vestito. Il primo guarda in macchina, il secondo fuori campo: ritratti psicopompi⁶ che ci accompagnano nel regno delle ombre, per poi non ricomparire più. Di fronte e di lato, concedono il volto in un *emblematic shot*: inquadratura semovente, riconfigurabile a piacimento sull'asse del racconto visivo⁷.

Sopravvivenza del cinema delle attrazioni, figura arcaica mai definitivamente caduta in disuso⁸, il 'piano-emblematico' marca la volontà di introdurre, mantenendo i tratti distintivi della ritrattistica tradizionale. I due quadri mobili potrebbero figurare indifferentemente in altro luogo significativo del film, così come del resto l'inquadratura finale, in cui una massa compatta e festante di marinai, rivolgendosi alla macchina da presa, affolla la tolda di una nave corazzata, appollaiata sull'albero maestro e sui cinque cannoni (Fig. 6), prima dell'intertitolo di chiusura⁹ ("Viva l'Italia!"). Per mezzo di una prosopopea (la raffigurazione di un essere inanimato – la nazione – con delle persone) viene così suggellata la cavalcata epica del racconto appena concluso.

Rizzo compare invece *in medias res*, quando già le sue attività diegetiche fervono. Mentre Thaon di Revel e Bisio vengono presentati quali agenti di storia sospesi nel tempo, lo statuto finzionale di Rizzo è ambiguo, segnato dalla volontà di non sottomettere la dimensione della persona a quella del personaggio. Fa la sua apparizione esattamente a metà del film, dopo esser stato a lungo atteso, e la sua comparsa è capitalizzata al massimo, dopo lunghe sequenze in cui materiali di repertorio 'dal vero' illustrano l'opera della Marina italiana in guerra per mezzo di idrovolanti, treni costieri armati, palloni aerostatici, imbarcazioni e truppe di lagunari. Rizzo ci appare come un divo che aspira ad essere, e cerca di essere, personaggio, calandosi con dissimulata disinvoltura nella parte di se stesso. E di se stesso è da tempo maschera pubblica, e continua a mettersi in gioco, senza lesinare nei primi anni del dopoguerra critiche a partiti e movimenti politici.

Il cinema italiano nel corso del Novecento ha dato vita a un rapporto complesso con gli eroi di guerra, meglio noti al grande pubblico grazie a media differenti¹⁰. I film di finzione sono certamente pieni di *eroi*. Personaggi comuni, convenzionali, che si sacrificano per la

patria dando l'esempio e regalano luce là dove domina il buio. Per limitarci alla Grande guerra e riprendere il nostro discorso iniziale, si pensi a quanto spesso gli eroi *reali* risultino controversi (ad esempio D'Annunzio), scomodi al mutare delle stagioni politiche (Battisti) o semplicemente, incredibilmente, non presi in considerazione per la rappresentazione cinematografica (Baracca, Baruzzi, Paolucci, Rossetti, Salomone ecc.). Il risultato è duplice nella produzione nazionale: da un lato la (parziale) rimozione dell'eroe *tout court* ha spinto alla parallela costruzione di singolari figure di antieroe; dall'altro, abbiamo la valorizzazione di personaggi dal profilo assiologico *debole*, qualche volta addirittura 'fantasmatico'. Lo stesso Rizzo è protagonista di un film che gli è dedicato ma che alla prova dei fatti 'evapora', destinato com'è, nonostante l'interesse suscitato inizialmente, a circolare poco sugli schermi di prima e seconda visione, per l'esiguo numero di copie stampate, i crescenti problemi strutturali della casa di produzione, i rapporti complicati tra il milazzese e il fascismo sulla via della totale affermazione.

Ampi brani di *Gli eroi del mare nostro* sono comunque oggi noti al pubblico perché antologizzati nei documentari di montaggio, inclusi in programmi televisivi, rilanciati dalla rete¹¹. La presenza di Rizzo in contenitori audiovisivi 'aggiornati' (e non sempre 'necessari'), ci ricorda inoltre che il suo corpo era già apparso di fronte alla macchina da presa in un precedente filmato 'dal vero' di un paio d'anni precedente, anche se confinato in qualche semplice quadro. Lo si ricorda infatti nella sezione finale di *Gloria. Apoteosi del Soldato Ignoto* (1921), in cui la salma di un 'eroe' senza nome viene trasportata attraverso l'Italia da Aquileia al Vittoriano, per essere tumulata: due sole, fuggevoli inquadrature, nelle quali è riconoscibile in mezzo al folto gruppo delle Medaglie d'oro, cui nella capitale è riservato l'onore di accompagnare la bara prescelta.

Consideriamo ora brevemente genesi, struttura e complessità produttiva di *Gli eroi del mare nostro*. Se non proprio un *unicum* del muto italiano, si tratta di un raro mosaico di immagini multiformi che tendono alla maggior varietà spettacolare possibile. Un medio-metraggio basato "sui ricordi personali del Comandante Rizzo e sui documenti

dell'Ufficio Storico della R. Marina" (intert. n. 2), che ci consente di riflettere sull'assetto instabile del cinema nazionale dell'inizio degli anni Venti. Nelle filmografie non ve n'è quasi traccia, per le testimonianze scarse offerte dalla stampa generalista e da quella specializzata e la distribuzione irregolare di cui s'è detto. In realtà, il film dev'essere circolato non poco nei circoli militari e del dopolavoro, così come in sedi adatte agli scopi benefici per cui era stato prodotto, e dunque visto da un numero non quantificabile ma comunque rilevante di spettatori.

Il film è stato saccheggiato dai documentari di montaggio, ma, a sua volta, è (anche) un documentario di montaggio. La tensione ritmica e narrativa della seconda metà, composta di quadri 'ricostruiti', tende a far dimenticare la natura schiettamente documentaria della prima. È a quest'ultima che però ci dobbiamo rivolgere se vogliamo comprendere le ambizioni di un film che vuole essere tante, forse troppe cose insieme.

Motivi per considerare *Gli eroi del mare nostro* e la performance di Rizzo di grande interesse ce ne sono parecchi, oltre all'indubbio fatto che si tratta di una delle prime *tranches de vie* filmate di un italiano di pubblico rilievo. Un'opera strutturalmente complessa e ibrida che sposa un alto numero di opzioni discorsive: un *patchwork* di materiali visivi (per mare, terra e cielo) e grafici (i cartelli e le mappe dinamizzate) correttamente suturati. Ed estremamente vari, come si può capire passando in rassegna gli stessi: riprese fatte *ex novo* a Pola, La Spezia, Ancona nel 1923, in cui recitano il Capitano di Corvetta Rizzo, il Capo Timoniere Gori, Thaon di Revel, alcuni componenti del MAS 15 e marinai a terra, nonché attori nella parte degli ufficiali e dei soldati austriaci (l'Ammiraglio Horthy è impersonato dall'attore romano Sandro Virgile, altrimenti sconosciuto)¹²; brani scelti da cinegiornali e documentari realizzati in guerra dalla Sezione foto-cinematografica del Regio Esercito e della Marina (i quadri dei treni armati e del finto duello aereo, probabilmente inscenato con un aeromobile catturato al nemico, sono ad esempio tratti dalla seconda parte di *Dall'Adriatico all'Egeo*; buona parte della filiera intertestuale è peraltro facilmente tracciabile); immagini originali dell'affondamento della *Santo Stefano*

filmate nel 1918 dalla nave gemella *Tegetthoff*. A tutto ciò si aggiungano i testi delle didascalie, opera di Diego Angeli (su cui torneremo) e frutto di un serrato conciliabolo tra produzione e Ministero, come testimoniato dai documenti cartacei, segnati da numerose, progressive correzioni a mano, conservati presso l'Ufficio Storico della Marina. In uno dei rari interventi informativi esistenti su *Gli eroi del mare nostro*, Maffio Maffii, autore di numerose pubblicazioni dedicate all'opera della Marina italiana in guerra, lamenta come il quinto anniversario della vittoria navale del 10 giugno del 1918 sia passato inosservato. Osserva però che in compenso "si va allestendo un 'film cinematografico sui generis', che riprodurrà le fasi principali delle gesta di Premuda [...] veramente storico e singolarmente pregevole. Perché sarà 'autentico' ”¹³. E prosegue, spiegando al lettore comune il 'miracolo' di riprese, come quelle dell'affondamento, non così rare nelle cinematografie del primo conflitto mondiale¹⁴.

Tale scena poté essere fedelmente cinematografata. Perché l'operatore, che l'Ammiraglio Niegovan aveva imboscato sulla *Tegetthoff* per tramandare ai posteri la vittoria austriaca di Otranto, appena s'accorse dell'attacco italiano a Premuda e udì i primi colpi, saltò subito sul ponte della corazzata che lo trasportava, mise a punto l'apparecchio e girò fedelmente la manovella, moto fotografando quanto avveniva. Erano le prime luci del giorno. Siccome la sorpresa avvenne in un'alba d'estate, c'era luce sufficiente per impressionare la pellicola [...] Ora, tra gli archivi di Pola, sono stati rinvenuti i *films* riferentisi a quella giornata. Qualcuno di essi è stato anche proiettato dinanzi al pubblico romano. Ma quello che si sta ora ricostruendo, è tutto l'episodio di Premuda. Luigi Rizzo ed i suoi compagni, sugli stessi MAS che vennero impiegati per l'audace impresa, si sono prestati volenterosamente a ricomporre tutto lo svolgimento dell'azione navale più importante e caratteristica che la storia delle marine da guerra ricordi¹⁵.

Le immagini dell'affondamento hanno dunque sicuramente circolato anche prima del rimontaggio del 1923 (Fig. 7). Una bellissima tavola di Achille Beltrame (Fig. 8) ci ricorda ad esempio la proiezione del filmato nel 1920, a cura dell'Ufficio di Propaganda Nazionale di Milano, sulle acque del Ticino nei pressi di Pavia e nella ricorrenza dell'evento. Sulle rive è ritratta una folla di spettatori accalcati¹⁶. Dietro l'orchestrazione di *Gli eroi del mare nostro* c'è l'esperienza di

Arturo Ambrosio (che non a caso aveva fatto lavorare Bencivenga nella sua ditta dal 1912 al 1915), direttore dell'UCI sin dal 1921. Non è oggi possibile valutarne fino in fondo l'apporto diretto. In una nota intervista degli anni Cinquanta, viene ricordata la sua relazione con l'eroe:

Lavorare con Ambrosio equivaleva a diventargli amico. Così avvenne per il Comandante Rizzo con cui, nel 1922, ricostruì l'affondamento in Alto Adriatico della nave ammiraglia austriaca *Santo Stefano*. Il film, montato con inserti originali, gli procurò l'onorificenza della Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro¹⁷.

L'UCI, costituita nel 1919 con capitali della Banca Italiana di Sconto e della Banca Commerciale Italiana, e diretta dall'avvocato Barattolo, agisce soprattutto nel campo della distribuzione, convogliando le forze di numerose importanti case di produzione nazionali. Dalla fine del 1921 (liquidata la BIS) sopravvive stentatamente, fino alla metà degli anni Venti¹⁸. I suoi film non sono più al passo coi tempi e, spesso, appena realizzati, finiscono in magazzino. Tra il 1922 e il 1924 l'UCI realizza alcuni documentari, dei quali sopravvivono pochissime tracce. E tra questi, *Gli eroi del mare nostro*. Gabriellino D'Annunzio è coinvolto nella realizzazione e affianca Rizzo. È sicuramente con l'avallo dei D'Annunzio che Bencivenga viene scelto, avendo già lavorato alla realizzazione di *Non è resurrezione senza morte*, dedicato allo sforzo bellico del Montenegro e finanziato da un comitato di esuli montenegrini in Italia. Il titolo di quest'ultimo film viene ideato proprio dal Vate, presidente del Comitato stesso. Ancor prima, il regista si era dedicato alla riduzione de *La nave* (1912; la seconda versione sarà proprio di Gabriellino, dieci anni dopo) e de *La figlia di Jorio* (1917, con Mario Bonnard). Gli altalenanti rapporti tra due persone complesse come Rizzo e D'Annunzio padre – da Buccari a Fiume, dalla guida della cooperativa marittima Garibaldi e della Federazione Italiana Lavoratori del Mare ai favori chiesti e dati e al recupero e dono al Vittoriale di una parte dello scafo della *Wien* – risultano segnati da autentica e reciproca amicale fascinazione, stando a quanto la corrispondenza, i documenti del Vittoriale e numerose testimonianze raccontano.

Rizzo alla fine del 1921 ha poco più di trentaquattro anni e fama di persona politicamente indipendente. Si fa pregare, dopo aver firmato il contratto. Nella documentazione conservata presso l'AUSM (cfr. *supra*) c'è traccia di reiterate rimostranze della committenza, in merito alle inosservanze contrattuali del protagonista. Esse emergono in particolare in una lettera del 21 novembre 1922 di Guido Po, capitano di fregata e capo dell'Ufficio Storico della Marina, rivolta al Ministro Costanzo Ciano, che riporta le lamentele ufficiali di Barattolo e dell'UCI per i ritardi accumulati nella lavorazione. Si chiede dunque consiglio sul delicato da farsi. Rizzo sarebbe giunto al "colmo di disinvoltura" ma non ne conosciamo le ragioni né il punto di vista su tensioni con la produzione destinate a sfumare all'inizio delle riprese. Infine, dopo essersi confrontato con Ciano, Rizzo si muove.

La Marina, di cui Thaon di Revel è Ministro, favorisce le riprese con mezzi navali, documenti d'archivio, pellicole cinematografiche. Dalla base di Pola sono mobilitate e messe a disposizione un cacciatorpediniere, tre torpediniere, simili a quella austroungarica che inseguì invano Rizzo e i suoi compagni dopo il celebre attacco, due MAS tipo SVAN e la nave da battaglia *Duilio*, oltre alla corazzata, già austroungarica e ora regia, *Tegetthoff*, ormai in via di demolizione ma ancora utile per alcune riprese a nave ferma o rimorchiata.

Se per molti mesi Rizzo è risultato inadempiente, negando risposta alle sollecitazioni dei produttori (che non mancano di lamentarsi vivacemente con il Ministero della Marina), non è inutile ricordare che tra il 1920, quando viene firmato il contratto con l'UCI, e l'inizio del 1923, quando vengono girate le riprese di raccordo ai materiali documentari, accadono in Italia rivolgimenti epocali. Alla vigilia della Marcia su Roma le posizioni del sindacalismo fascista e di Rizzo – dirigente delle più importanti realtà associative dei marittimi non in linea con Mussolini – sono distanti, e il rapporto contrastato. Certo l'amicizia con D'Annunzio contribuiva a tutelarlo da intimidazioni fasciste. Rizzo, comunque rispettato e tollerato, era tenuto sotto controllo. I sospetti fascisti su di lui persisteranno del resto a lungo, anche per i suoi contatti con associazioni come l'antifascista "Italia Libera", della quale faceva parte tra gli altri Paolucci¹⁹.

Il 10 gennaio del 1923 Rizzo e Gabriellino si recano a visionare i filmati d'archivio della guerra, al fine di sceglierne i più adatti²⁰. Le riprese vengono effettuate tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo: "Comandante Rizzo riferisce film et episodi siluramento riusciti meravigliosi"²¹. Dai documenti d'archivio si evince che per redigere gli intertitoli viene scelto Diego Angeli, poligrafo autore negli anni della guerra di svariati volumi di propaganda e storia. Una figura tutt'altro che secondaria nel panorama culturale e mediatico italiano del tempo, la cui presenza dimostra come il figlio di D'Annunzio, il Ministero della Guerra e l'UCI mirassero a una forma di scrittura meditata, per nulla improvvisata, e in grado di sostenere con una narrazione efficace la recitazione del protagonista alle prime armi. Il risultato è di notevole efficacia comunicativa e rende un buon servizio al fronte visivo, appannaggio di Gioacchino Gengarelli e Arturo Giordani²².

Il film ha la distribuzione commerciale scarsa di cui s'è detto, venendo stampato in poche copie, anche a causa della penosa situazione in cui l'UCI versa. La prima proiezione all'Augusteo di Roma del 14 giugno 1923, alla presenza di Diaz, Thaon di Revel, Vittorio Emanuele III, Rizzo e di uno stuolo di personalità, riscuote un successo incredibile²³. L'attesa del pubblico era ovviamente tutta per il momento cruciale dell'affondamento, ancor più che per la *performance* della stella marinara, cinematograficamente inesperta. Come ricorda l'avvocato Francesco Soro, allora vicino a molti divi italiani e membro del Consiglio di Amministrazione dell'UCI: "L'impressionante documento della potente nave silurata, il suo pauroso e improvviso sbandamento, il precipitare degli uomini in mare e i loro disperati tentativi per salvarsi, costituirono il punto centrale su cui l'attenzione delle folle di spettatori convergeva bramosa"²⁴. Il *punctum* attrazionale del film non poteva che monopolizzare l'attenzione, sfiorando la vampirizzazione del protagonista.

In parallelo alle rinnovate fortune politiche e all'idillio – seguito ad anni complicati – tra Rizzo e il fascismo, all'inizio degli anni Trenta verrà approntata dall'Istituto Luce la riedizione sonorizzata della pellicola così come oggi la possiamo vedere, e che ha determinato una fortuna del film superiore a quella originaria²⁵. Non è un caso se *Gli*

eroi del mare nostro viene riedito proprio dal Luce, e con esso rinvigorita sullo schermo la storia epica del suo protagonista. Rizzo, con l'appoggio dell'antico superiore Costanzo Ciano, è infine sdoganato dal fascismo. Dopo la sua iscrizione al partito, se ne appoggia il nome per le cariche onorifiche regie più alte, dal titolo di Conte di Grado, alla nomina a Contrammiraglio e poi Ammiraglio della Riserva Navale; in seguito, a presidente del Lloyd triestino, e a tant'altro, a precedere le amarezze della nuova guerra e la prigionia in Austria.

Il fascismo si appropria dunque lentamente dell'immagine di un uomo capace – *rara avis* – di unire idealmente il nord e il sud dell'Italia. Si è visto che la decadenza dell'UCI è coincisa con la crisi del cinema italiano e con i rivolgimenti politici della nazione. L'inabissamento della *Santo Stefano* ripresa dal cinematografo – dispositivo che paradossalmente si trasforma, nel gioco delle immagini riconfigurate, nel miglior alleato dei passati nemici italiani – costituisce la metafora più lampante dell'inarrestabile sprofondamento della produzione cinematografica nazionale stessa. Rizzo, eroe di un solo film, resisterà invece ai marosi, continuando a essere ricordato, grazie a un pugno di immagini dalla forza prorompente, come il divo atipico che ha fatto incontrare l'effimero del nostro cinema con la storia scolpita nel marmo.

Apparato iconografico

Figg. 1-6: *Gli eroi del mare nostro* (Eduardo Bencivenga, 1923). Per gentile concessione Cinecittà-Archivio Storico Luce.

Fig. 7: Illustrazione di A. Minardi, *Anche il cinematografo!*, “La tribuna illustrata”, a. xxiv, n. 50, 10-17 dicembre 1916, p. 1.

Fig. 8: Illustrazione di A. Beltrame, “La domenica del Corriere”, a. xxii, n. 26, 27 giugno-4 luglio 1920, p. 8.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

23.12.1918

LA TRIBUNA ILLUSTRATA

ANDAMENTI ANNUALI
Italia L. 5 - Estero L. 10
Ch. postale Cont. 40 - Arrivato Cont. 20

Si pubblica a Roma ogni domenica
Supplemento illustrato della "Tribuna"

Uffici del giornale:
ROMA - Via Milano, 37 - ROMA
Telefono 10-038

Gli annunci a pagamento

Il prezzo dell'abbonamento della Direzione Periodica Italiana, ROMA, Via del Tritone, 41, p. 2, e lo Spedizionale. Prezzi per ogni linea corpo 2 in 24 pagine (4 colonne) L. 24 anche altre pagine d'annuncio. Il giorno L. 1.

Anno XXIV - N. 50

10-17 dicembre 1918

Anno XXIV - N. 50



Anche il cinematografo!

I superstiti dell'equipaggio di un piroscafo affondato da un sottomarino germanico, raccontano che mentre i tedeschi, dopo avere imbarcato il bottino, deponevano bombe nel vapore per affondarlo, un cinematografo, collocato sulla tolda del sottomarino, ritraeva la scena. (Dis. di A. Minardi)



Fig. 7

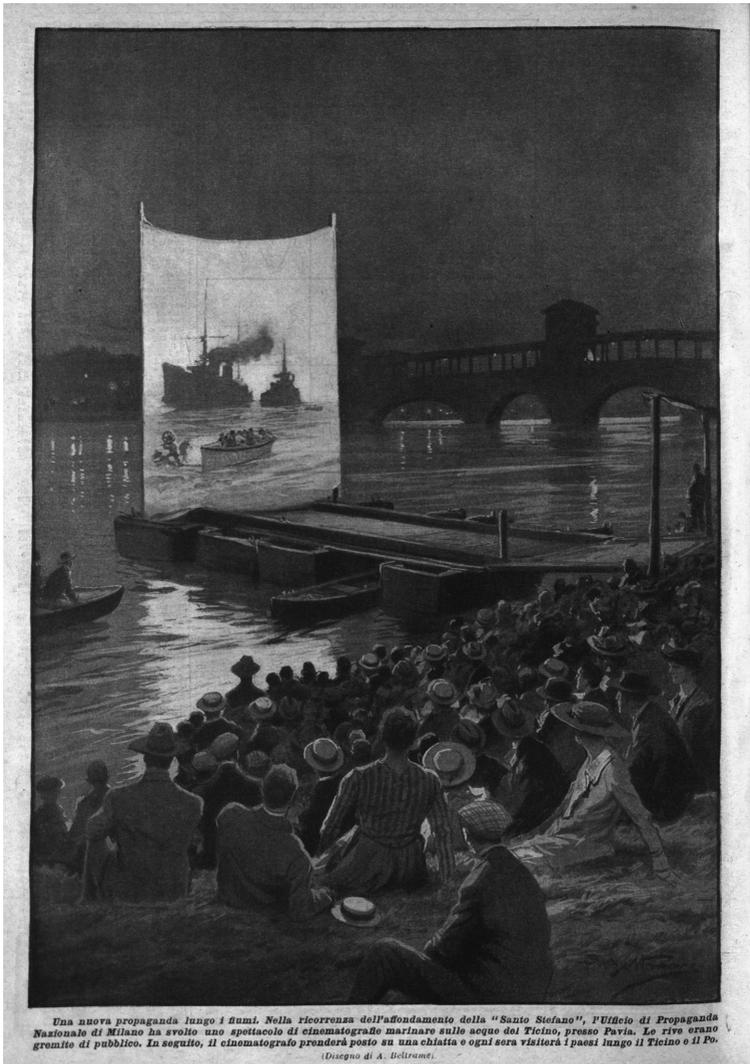


Fig. 8

¹ Frase attribuita a Luigi Rizzo, in *Notiziario. 'Gli Eroi del Mare Nostro'*, "La rivista cinematografica", a. iv, n. 14, 25 luglio 1923, p. 64.

² Su Rizzo si vedano almeno R. D'Ondes, *Luigi Rizzo l'Affondatore*, Milazzo, Città di Milazzo, 2001 [1965], e soprattutto F. Andriola, *Luigi Rizzo*, Roma, Ufficio Storico della Marina, 2000, che ben delinea il complesso periodo storico in cui il film viene realizzato (cfr. in particolare pp. 171-234).

³ Eduardo Bencivenga, allora quarantenne, dal 1907 all'inizio degli anni Venti aveva lavorato a Roma, Torino e a Napoli. Si tratta di uno dei registi più attivi nel cinema di guerra, autore di lavori spesso criticati per la pochezza estetica e l'inverosimiglianza delle storie, come *Alla baionetta!...* (1915), *Eroismo di madre* (1915), *Guerra redentrice* (1915), *Savoia, hurrah!* (1915), ma anche il più significativo *Mariute* (1918) con Francesca Bertini, che, nella parte di se stessa, sogna di essere una contadina friulana, madre con il marito al fronte, che subisce violenza da parte di tre austriaci poi castigati dal suocero; infine, *Non è resurrezione senza morte* (1922).

⁴ Pochi anni dopo Léon Poirier farà partecipare Petain al ben più grandioso *Verdun, visions d'Histoire* (1928), egualmente sommando finzione a 'dal vero'.

⁵ Cfr. Archivio dell'Ufficio Storico della Marina Militare, *Raccolta di Base*, Cartella 1211 (d'ora in poi, AUSM), contenente i materiali e le corrispondenze più utili al presente intervento. Ci si limiterà in questa sede, per ragioni di spazio, alla citazione dei principali documenti. Ringrazio il personale della Biblioteca del suddetto archivio per la squisita disponibilità e l'aiuto prestatomi nel corso del tempo.

⁶ M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile, 1988, tr. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 88-108.

⁷ N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, Pratiche, Parma, 1994. Cfr. E. Dagrada, *La grande rapina del treno*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 28-33; G. Carluccio, *Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909. Il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb, 1999, pp. 54-77, poi rielaborato in *Intorno a una possibile archeologia del primo piano*, in Id., *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino, Kaplan, 2006, pp. 59-84.

⁸ Citando un solo esempio coevo, si pensi a *Phantom* di Murnau (1922), aperto da quadri sempre più ravvicinati e dinamici dell'autore stesso del romanzo, Gerhart Hauptmann, ripreso mentre cammina in campagna con un libro in mano.

⁹ Si tratta del cartello siglato con il numero 104. Nella copia della pellicola conservata presso l'Istituto Luce vi è dunque una lacuna: mancano tre didascalie (nn. 101-103). La penultima attualmente presente (n. 100) propone il testo del documento ufficiale di Horty che sancisce la rinuncia definitiva alla sortita della flotta asburgica. Le tre precedenti introducevano forse – come sopra si è detto – il ritratto di Ciano, quello cumulativo dei comandanti della spedizione (Rizzo, Gori e Aonzo) e infine "Gli equipaggi". Cfr. dattiloscritto non datato, 7 pp., con correzioni manoscritte, AUSM.

¹⁰ Cfr. G. Alonge, *Un'ambigua leggenda. Cinema italiano e Grande Guerra, 1914-2018*, Bologna, Il Mulino, 2020; A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra. vol. I: Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, Torino, Kaplan, 2020; Id., *Visioni della Grande guerra. vol. II: Immagini di eroi, di rovine e di fantasmi*, Torino, Kaplan, in corso di pubblicazione.

¹¹ L'Istituto Luce, insieme alla Marina Militare ("Bollettino d'archivio dell'Ufficio Storico"), ha curato nel 2007 l'edizione in dvd del film. In seguito, ha prodotto il documentario *Fumo nero all'orizzonte. Il MAS che sfidò la corazzata Santo Stefano* (M.M. Koller-C. Sambuchi-M. Visalberghi, 2008), che si appoggia alle riflessioni degli storici Piero Melograni e Mario Isnenghi. A dieci anni di distanza è stato realizzato *Il destino degli uomini* (L. Tiberi, 2018), con Andrea Sartoretti che interpreta Rizzo.

¹² *Notiziario. 'Gli Eroi del Mare Nostro'*, cit.

¹³ M. Maffii, *La vittoria italiana di Premuda. Una grande battaglia durata un quarto d'ora*, "Noi e il mondo", rivista mensile di "La tribuna", a. XIII, n. 9, 1 settembre 1923, p. 577. Ringrazio Luca Mazzei per la cortese segnalazione.

¹⁴ Gli archivi conservano diverse immagini ('autentiche' e 'ricostruite') di navi commerciali e militari colpite e che affondano durante la Grande guerra. Si pensi ad esempio – per restare nell'ambito italiano – a quanto si vede nel frammento di *Azione della Regia Marina nel golfo di Trieste* (1917), conservato presso la Cineteca Italiana. Simili immagini costituiscono il climax dei film 'dal vero', e vengono volentieri ricordate dalla carta stampata. Così la didascalia della Fig. n. 7, relativa a "La tribuna illustrata", a. xxiv, n. 50, 10-17 dicembre 1916, p. 1 (785): "Anche il cinematografo! I superstiti dell'equipaggio di un piroscafo affondato da un sottomarino germanico raccontano che mentre i tedeschi, dopo avere imbarcato il bottino, deponevano le bombe nel vapore per affondarlo, un cinematografo, collocato sulla tolda del sottomarino, ritraeva la scena". Le cronache al riguardo abbondano, e ovviamente nutrono l'immaginazione popolare. È il caso di un sottomarino germanico che arresta e, prima di affondarlo, saccheggia il piroscafo italiano *Angelo* presso le Baleari, mentre un operatore civile spagnolo, a bordo con gli attaccanti, "era intento a girare il congegno di una macchina cinematografica" per riprendere "impassibile e sorridente" fino alla colata a picco dell'imbarcazione. [Anonimo], *La guerra in mare. L'affondamento dell'Angelo e la cinematografia dello spagnolo*, "Corriere della sera", 1 agosto 1916, p. 2.

¹⁵ M. Maffii, *La vittoria italiana di Premuda*, cit., pp. 579-580.

¹⁶ Illustrazione di Achille Beltrame, "La domenica del Corriere", a. xxii, n. 26, 27 giugno-4 luglio 1920, p. 8.

¹⁷ F. Moccagatta, *Arturo Ambrosio, anni ottantasei*, "Cinema", vol. xv, III s., n. 169, 1° luglio 1956, p. 332.

¹⁸ Sulle vicende dell'UCI si vedano A. Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persiani, 2015, pp. 223-225, e R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Persiani, 2011, pp. 73-86.

¹⁹ Non essendo possibile qui riassumere compiutamente gli intrecci tra Rizzo, la politica italiana del primo dopoguerra e i suoi rapporti con il fascismo, si rimanda al puntuale quadro tracciato nel citato F. Andriola, *Luigi Rizzo*.

²⁰ Lettera dattiloscritta con aggiunte manoscritte del Capo di Gabinetto al iv Reparto Stato Maggiore, Roma, 10 gennaio 1923, AUSM. In un Promemoria del Capo dell'Ufficio Storico Guido Po sempre del 10 gennaio, si fa cenno alla consegna dello "schema di sceneggiatura" del film da parte di Gabriellino D'Annunzio, in occasione della sua ricerca di utili pellicole d'archivio della Marina. Ciò conferma l'importante ruolo rivestito dal figlio del Vate nel processo creativo del film.

²¹ Telegramma inviato dalla Piazza Marittima di Pola al Ministero della Marina Militare, 9 marzo 1923. AUSM.

²² Non è chiaro se la collaborazione dichiarata nei *credits* si riferisca al solo lavoro compiuto sul set oppure venga accreditato, cumulativamente, anche quello eseguito in divisa tra il 1916 e il 1918. Cfr. l'articolo nel quale sono ricordate le azioni in guerra lungo la costa adriatica dello stesso Gengarelli e di Carlo Montuori, futuro collaboratore, tra gli altri, di Blasetti e De Sica per *Ladri di biciclette*. M. Maffii, *I miei soldati operatori*, "In penombra", a. II, n. 3, marzo 1919, pp. 10-12.

²³ Cfr. lo scarso resoconto della serata in *Nel mondo cinematografico*, "Bollettino dell'Industria Cinematografica Italiana", giugno 1923, pp. 7-8.

²⁴ F. Soro, *Splendori e miserie del cinema*, Milano, Consalvo, 1935, p. 193.

²⁵ Ivi, pp. 193-194.