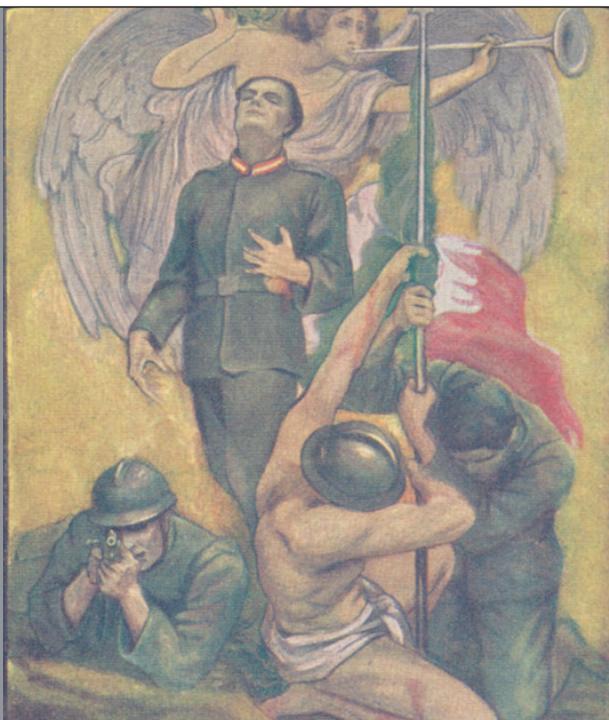


a cura di
Raffaella Biscioni



Il dolore, il lutto, la gloria

Rappresentazioni fotografiche
della Grande Guerra
fra pubblico e privato
1914-1940

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Collana della Fondazione di studi storici Filippo Turati

diretta da Maurizio Degl'Innocenti e Luigi Tomassini

La collana di storia della Fondazione di studi storici Filippo Turati vuole essere una palestra di libero dibattito storiografico, nel solco della tradizione ideale e culturale democratica e socialista. Aperta alla collaborazione tanto di giovani studiosi quanto di storici affermati, italiani e stranieri, si propone di contribuire al rinnovamento della storiografia italiana dando particolare attenzione alle metodologie nuove e più sensibili al rapporto con la cultura europea e internazionale.

ISSN 2420-9783

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

a cura di
Raffaella Biscioni

Il dolore, il lutto, la gloria

Rappresentazioni fotografiche
della Grande Guerra
fra pubblico e privato
1914-1940

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, sede di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali, ed è stato sottoposto a un processo di *double blind peer review* che ne attesta la qualità scientifica.

In copertina: Veni, nec Recedam, particolare, cartolina postale, collezione privata

Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Raffaella Biscioni, <i>Introduzione. La memoria culturale della guerra e l'immagine fotografica</i> | pag. 7 |
| Barbara Bracco, <i>Scampare la guerra, riparare il trauma. Le fotografie votive del fondo Cesare Caravaglios dell'Archivio della Guerra di Milano</i> | » 21 |
| Ugo Pavan Dalla Torre, <i>La distruzione e la ricostruzione. I corpi dei soldati italiani nelle fotografie del «Bollettino della Federazione dei Comitati di Assistenza ai militari ciechi, storpi, mutilati» (1916-1921)</i> | » 39 |
| Adolfo Mignemi, <i>Dalle trincee alla piazza: immagini, violenza, lutto e la memoria imposta negli anni della dittatura fascista</i> | » 57 |
| Irene Guerrini, Marco Pluviano, <i>Fotografia ed esecuzioni capitali: le ragioni di una rimozione</i> | » 79 |
| Roberta Basano, <i>Luis Bogino: un fotografo al fronte. La memoria visiva della Grande Guerra nella collezione del Museo Nazionale del Cinema</i> | » 99 |
| Lucia Simona Pacchierotti, Beatrice Pulcinelli, <i>Fotografi in trincea. L'obiettivo di Fabio Bargagli Petrucci e di altri fotografi senesi alla guerra 1915-18</i> | » 109 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Claudia Colecchia, <i>Che vi può essere di più bello che morire con una palla in fronte? Retorica di guerra nel fondo fotografico di Ugo Quarantotto, conservato presso la Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste</i> | pag. 125 |
| Adriana Casertano, Claudia Morgan, <i>Trieste in guerra: i due fronti</i> | » 145 |
| Roberto Del Grande, <i>Grande Guerra e memorie di famiglia. Casi di studio dal Sirpac FVG</i> | » 159 |
| Ilaria Turetta, <i>Viaggio nei Territori Liberati. Un fondo fotografico dagli archivi della Soprintendenza ai monumenti di Venezia</i> | » 177 |
| Ilaria Lugaresi, Paola Novara, <i>La Prima guerra mondiale nell'archivio fotografico della Soprintendenza di Ravenna: la documentazione delle opere preventive e dei danni bellici nei monumenti di Ravenna</i> | » 193 |
| Raffaella Biscioni, "I tedeschi distruttori di cattedrali e dei tesori del passato". <i>La propaganda fotografica delle rovine e delle atrocità tedesche in Francia e Italia durante il primo conflitto mondiale</i> | » 207 |
| Indice dei nomi | » 243 |

Introduzione.
La memoria culturale della guerra
e l'immagine fotografica

Raffaella Biscioni

In occasione del centenario del 1914-18 si è realizzata in tutta Europa, con diverse accentuazioni nei vari paesi, una vasta operazione di ricostruzione della “memoria culturale” della Grande Guerra, che ha cercato di promuovere, nell’attuale Europa unita, percorsa da forti tendenze sovraniste, una riconsiderazione il più possibile condivisa e partecipata di quell’evento¹. Dal momento che il conflitto mondiale significò la fine dell’egemonia europea sul mondo e l’inizio di un periodo travagliato e tragico, con enormi perdite umane e di risorse materiali, il fine ultimo di questa vasta operazione di politica culturale, sostenuta in vari modi e con largo impiego di risorse dall’Unione Europea², è stato principalmente quello di evidenziare come il ricorso alle armi e alla guerra in quanto mezzo di soluzione delle divergenze di interessi e di culture, si sia rivelato sul piano storico inutile e dannoso, e come per contro il processo di unificazione pacifica e

1. Nel senso in cui adoperano e definiscono il termine Jan e Aleida Assmann: cfr. J. Assmann, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997; A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.

2. Il tema della memoria della guerra in occasione del centenario è stato presente in molti dei programmi e dei bandi di finanziamento per ricerche e per eventi culturali patrocinati dagli organismi europei. In particolare, l’Unione Europea ha voluto e finanziato ampiamente il progetto *Europeana 1914-1918 - storie inedite e storie ufficiali della Prima Guerra Mondiale*, che raccoglie oltre 467.000 oggetti digitali (libri, giornali e riviste, mappe, documenti d’archivio, filmati, materiale di propaganda, libri scolastici, manifesti, fotografie, memorabilia ecc.). Uno degli aggregatori italiani di questa collezione è il progetto nazionale *14-18 Documenti e immagini della Grande Guerra*, una importante base dati gestita dall’Istituto Centrale per il Catalogo Unico italiano, che a sua volta aggrega materiali relativi alla Prima guerra mondiale delle istituzioni culturali italiane. Questo progetto rende disponibile un patrimonio ricchissimo e molto prezioso, ne è un esempio la grande collezione di album fotografici, che mette a disposizione fra l’altro il *Fondo dei fascicoli dei caduti*, un fondo di eccezionale interesse per la costruzione della memoria e per l’elaborazione collettiva del lutto per le perdite provocate dal conflitto (cfr. www.14-18.it).

democratica del vecchio continente sia oggi un valore altamente positivo da preservare contro tutte le spinte centrifughe e angustamente nazionali.

In questo senso la vasta operazione di recupero della memoria storica, di ricerca e valorizzazione del patrimonio archivistico, museale, artistico e monumentale, che è stata realizzata in vari modi, ma con una regia in parte comune, nei vari paesi europei, si è sposata felicemente con la tendenza prevalente nella storiografia sulla guerra, che da tempo stava puntando la sua attenzione sugli aspetti e sulle conseguenze del conflitto a livello culturale, e sul tema dell'esperienza di guerra in particolare.

La storiografia sulla Prima guerra mondiale, secondo gli studi più accreditati, ha seguito una caratteristica evoluzione³. Dopo una prima fase in cui prevalsero gli aspetti militari e politico-diplomatici, e in cui l'interesse era centrato sulle responsabilità dello scoppio del conflitto e sulla conduzione delle operazioni belliche, si ebbe, già negli anni fra le due guerre, un forte impulso allo studio dei fenomeni economici e delle conseguenze sociali del conflitto. In seguito, nel secondo dopoguerra, e in particolare a partire dal cinquantenario (che, coincidendo con il 1968, segnava anche un versante più profondo di svolta politico-culturale e quindi anche storiografica)⁴, si ebbe una ripresa molto forte degli studi politico sociali, soprattutto sul tema del consenso-dissenso rispetto al conflitto, in chiave pacifista. Infine, dagli anni Ottanta, in coincidenza con la più ampia svolta segnata dal cosiddetto "cultural turn", si ebbe una fortissima apertura verso gli aspetti culturali della guerra, intesi però come attenzione ai cambiamenti nella cultura di massa e alla dimensione dell'esperienza di guerra dei combattenti⁵. La novità di questo approccio stava nel fatto che mentre i precedenti studi riguardavano in gran parte i comportamenti e le conce-

3. Si veda in particolare, A. Prost, J. Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Seuil, Paris 2004.

4. Fra le opere uscite quell'anno e che segnarono un punto di svolta importante in questa direzione è da ricordare E. Forcella, A. Monticone, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Laterza, Bari 1968.

5. In Italia una tappa importante di questo rinnovamento è stata segnata da un convegno tenutosi a Rovereto nel 1985, i cui atti sono pubblicati in *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni, C. Zadra, il Mulino, Bologna 1986. Il convegno portava all'attenzione degli storici italiani alcuni risultati della ricerca di studiosi come P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, il Mulino, Bologna 1984; e E.J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 1985; che rivolgevano una spiccata attenzione agli aspetti "culturali" della guerra, e al tema dell'esperienza di guerra. In Italia fra le prime ricerche su questi temi sono da segnalare quelle di Antonio Gibelli, fra cui *L'officina della guerra: la Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Per un inquadramento delle implicazioni storiografiche della storia culturale, si veda *La storia culturale. Parabole di un approccio critico al passato*, a cura di R. Petri, A. Salomoni, L. Tomassini, in «Memoria e Ricerca», n. 40, maggio-agosto 2012.

zioni delle élites (militari, politiche, economiche, ed anche dei movimenti politico-sociali di opposizione alla guerra) gli studi sull'esperienza di guerra si interessavano al modo in cui il lungo conflitto di massa incise sulla mentalità collettiva, sulle concezioni e i comportamenti della gran massa della popolazione europea.

Questi studi tendevano a sostenere che il conflitto non solo aveva segnato la fine di una serie di concezioni ottimistiche che legavano il progresso scientifico e tecnico alle prospettive di continuo miglioramento delle condizioni di vita e alla gestione pacifica e civile dei conflitti, ma aveva inciso sulle strutture profonde della cultura delle masse popolari, attraverso le sofferenze estreme e prolungate a cui furono sottoposti i combattenti al fronte e le loro famiglie⁶.

La Grande Guerra in effetti rappresentò per le nazioni che vi presero parte un'esperienza sconvolgente e drammatica: la dimensione della morte di massa che colpì per la prima volta gli eserciti e le nazioni belligeranti, l'alta componente tecnologica e la nuova vita di trincea lasciarono un segno profondo non solo sulla percezione sociale del conflitto ma anche sul significato che l'esperienza di guerra ebbe fra i soldati.

La concezione della guerra come momento di "rigenerazione personale" e dimostrazione di virilità e coraggio, che fu spesso la motivazione per le giovani generazioni ad arruolarsi, fu velocemente sostituita dal senso sempre più acuto del disastro che si stava compiendo.

Però, se da un lato il confronto con l'orrore della morte era quotidiano e straziante, parallelamente crebbe anche un sentimento cameratesco fra le truppe che unì strettamente gli uomini di una stessa squadra, di uno stesso plotone, creando sentimenti di comunanza molto forti poiché dai compagni che condividevano lo stesso ambiente e lo stesso destino, spesso dipendeva la propria vita. Il pericolo imminente determinava la nascita di legami di solidarietà molto forti, per combattere il nemico comune, e nello stesso tempo il risveglio di un forte senso di religiosità e il rinsaldarsi dei legami affettivi familiari, visti come rifugio rispetto alla drammaticità della condizione del combattente e al disorientamento che comportava.

La morte di ogni soldato trascendeva la circoscritta dimensione individuale e si connetteva direttamente al profondo dolore delle comunità, delle

6. Recentemente, una serie di studi è stata dedicata anche alla dimensione del fronte interno, alle ripercussioni della guerra su donne e ragazzi, per i quali l'assenza dei maschi adulti inviati al fronte spesso significava un grave disagio non solo dal punto di vista affettivo e psicologico, ma anche materiale ed economico. Si veda in proposito A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nella Grande Guerra*, Selene, Milano 2008; B. Bianchi, *Crescere in tempo di guerra. Il lavoro e la protesta dei ragazzi in Italia*, Cafoscarina, Venezia 1995; *Un paese in guerra. La mobilitazione civile in Italia (1914-1918)*, a cura di D. Menozzi, G. Procacci, S. Soldani, Unicopli, Milano 2010.

famiglie, degli amici, dei commilitoni, alimentando la dimensione del lutto collettivo. La società europea fu in quegli anni, e per un certo numero di anni nel dopoguerra, una società in lutto, tormentata dal ricordo dei propri caduti, che aveva quindi la necessità elaborare il proprio dolore trovando nuove forme di commemorazione⁷.

Il lutto per le perdite immani era spesso accompagnato da un sentimento di orgoglio per aver adempiuto al compito “sacro” di difendere la nazione: questa tensione a trovare nell’esperienza di guerra un significato nuovo e nobile che rendesse più tollerabile la perdita e il sacrificio di uomini di intere nazioni, largamente diffuso soprattutto fra i reduci, trovò un proprio spazio nella costruzione della memoria pubblica del conflitto. Nel dopoguerra la politica tentò di indirizzare e plasmare tale memoria a partire dai valori di eroismo e sacrificio incarnati dagli eserciti, con il chiaro intento di far cadere nell’oblio l’orrore del conflitto. Prese forma così quello che Mosse definì il “Mito dell’esperienza di guerra” che mirava ad occultare la tragedia della morte facendo ricorso ai valori incarnati dal combattente, trasformando un’esperienza drammatica in un’esperienza altamente simbolica e “sacra”. Secondo Mosse infatti: «La memoria della guerra venne rimodellata in un’esperienza sacra, che forniva alla nazione una nuova profondità di sentimento religioso, mettendo a sua disposizione una moltitudine di santi e martiri, luoghi di culto e un retaggio da emulare»⁸. I cimiteri di guerra, i monumenti ai caduti e le cerimonie commemorative divennero i simboli tangibili del sacrificio della nazione e mete di pellegrinaggio⁹.

7. Particolarmente importanti per lo studio di questa dimensione del lutto sono stati gli studiosi raccolti attorno all’Historial de la Grande Guerre di Peronne-Somme; cfr. in particolare S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Einaudi, Torino 2002; J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, il Mulino, Bologna 1998.

8. G. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al culto dei caduti*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 7.

9. In questo senso la Tomba del Milite Ignoto, o Altare della Patria, che ogni nazione uscita dal conflitto costruì sul suolo patrio, divenne “tempio del culto nazionale”, poiché rappresentava simbolicamente lo spazio sacro dove i caduti erano riuniti e le folle potevano celebrarli. Cfr. A. Miniero, *Da Versailles al Milite Ignoto. Ritualità e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Gangemi, Roma 2008, sugli aspetti della diffusione del mito cfr. B. Bracco, «A te o Milite ignoto». *Guerra e lutto nelle cartoline al soldato senza nome*, 4 novembre 1921, in «Memoria e Ricerca», 3/2019, settembre-dicembre, pp. 579-602. Da ricordare anche l’organizzazione recentissima di un seminario di studi coordinato da Barbara Bracco con il titolo *La guerra dopo la guerra. Le forme di elaborazioni del lutto in Italia e il primo conflitto mondiale* (Milano, 21 maggio 2019) con la partecipazione di studiosi come Mario Isnenghi, Carlo Staccioli, Anna Grillini, Luigi Tomassini, Giaime Alonge.

Il problema di come mediare tale esperienza estrema però si pose già durante il conflitto, concretizzandosi in uno sforzo per definire un linguaggio che potesse renderla intellegibile.

L'esperienza della morte di massa fu talmente pervasiva che la fede cristiana, soprattutto nelle forme di una diffusa devozione popolare, ne uscì fortificata, sia al fronte come nelle retrovie, rendendo possibile, in entrambi i casi, la creazione di un terreno più solido e condiviso a partire dal quale l'esperienza della morte potesse essere più facilmente affrontata, elaborata ed accettata¹⁰. Per questa ragione nell'iconografia bellica ricorrono spesso i simboli cristiani come croci, lapidi, raffigurazioni di angeli, della Madonna o del Cristo salvatore.

Soffermandoci proprio sullo strumento fotografico, il cui interesse è al centro di questo volume, lo sforzo di mediare il dolore e il lutto fu ampiamente inserito nel sistema propagandistico degli eserciti e delle nazioni e dunque spesso strumentalizzato e sottomesso ad obiettivi bellici. Il tema della morte, delle nuove forme di devastazione fisica e psichica, e delle loro rappresentazioni, appare emblematico poiché possiamo vedere come nell'arco dei quattro anni di guerra la censura e l'autocensura delle singole nazioni abbiano spesso operato per occultarle, o al contrario per diffonderne la visione, considerandole un elemento in grado di cementare la coesione nazionale.

È certo che il corpo, amico o nemico, ferito, mutilato o ricostruito che fosse, divenne un tema altamente simbolico e centrale per la rappresentazione del conflitto. Divenne una metafora talmente potente che molto presto il corpo del soldato ferito o mutilato finì per rappresentare l'intera

10. Sul rapporto fra religione e guerra, che implica questioni diverse e complesse, dall'atteggiamento del clero ai suoi vari livelli (ivi compresi i cappellani militari) alla diffusione di pratiche religiose fra i soldati, al rapporto fra fede religiosa e religione laica della patria, la storiografia si è interrogata a fondo, specie in Italia e in Francia. Mentre in Francia si è avuta una netta contrapposizione fra una tesi favorevole alla crescita di un sentimento religioso, collegato a sentimenti patriottici, fra i soldati (cfr. A. Becker, *La guerre et la foi. De la mort à la mémoire 1914-1930*, A. Colin, Paris 1994) e una tesi opposta (cfr. R. Cazals, F. Rousseau, *14-18, le cri d'une génération*, Privat, Toulouse 2001) con una certa attenzione alla documentazione iconografica (più che fotografica), in Italia l'attenzione si è soffermata soprattutto sul ruolo del clero ai suoi vari livelli, e sul sentimento popolare di religiosità diffuso fra i soldati, già sottolineato da osservatori/attori contemporanei, come Padre Gemelli (cfr. fra gli altri R. Morozzo della Rocca, *La fede e la guerra. Cappellani militari e preti-soldati 1915-1919*, Edizioni Studium, Roma 1980; *La Chiesa e la guerra. I cattolici italiani nel primo conflitto mondiale*, a cura di D. Menozzi, in «Humanitas», numero monografico, n. 6/2008; C. Stiaccini, *L'anima religiosa della Grande Guerra. Testimonianze popolari tra fede e superstizione*, Aracne, Roma 2009); una specifica attenzione agli aspetti iconografici in M. Franzinelli, *Il volto religioso della guerra. Santini e immaginette per soldati*, Edit Faenza, Faenza 2003. Meno studiato l'aspetto propriamente fotografico, che costituisce invece il tema specifico di questo volume.

nazione ferita. Anche il patrimonio artistico e monumentale danneggiato dai combattimenti finì per simboleggiare, metaforicamente il corpo violato della nazione, divenendo un luogo di unità nazionale¹¹.

Su questi aspetti però il panorama degli studi fotografici rimane ancora molto frastagliato e incerto: se sul tema dell'esperienza di guerra e del "vissuto" dei combattenti, la storiografia contemporanea si è ampiamente applicata fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, relativamente meno approfondito è rimasto il versante "fotografico" a fronte di una grandissima disponibilità di materiali fotografici. In questo senso le diverse rappresentazioni visive, poste al centro del volume, sono osservate sia nella dimensione documentale propria del mezzo fotografico, sia in quella derivante dalle diverse e spesso contrapposte rielaborazioni retoriche della sofferenza che si attuano a partire dai materiali fotografici in un ampio contesto socio-mediale.

Finalità del volume, che raccoglie i contributi del convegno dal titolo *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato, 1914-1940 tenutosi a Ravenna il 26-28 maggio 2016*¹² è il tentativo di mettere a fuoco alcune problematiche da punti di vista e approcci disciplinari diversi, così come le metodologie di ricerca da esse stimulate in ambito internazionale in un'ottica di comparazione, le nuove fonti rese disponibili grazie a una nuova sensibilità di ricerca negli studi degli ultimi anni, spostando il centro d'interesse dagli eventi ai soggetti protagonisti, sia attivi che passivi.

In particolare, nelle operazioni di "memoria culturale" sopra ricordate, è emerso un materiale ricco ed eterogeneo, che richiede nuova contestualizzazione e che ha rivelato, oltre che l'importanza e l'imponenza della circolazione e produzione "pubblica" delle immagini, anche una serie di materiali fotografici inediti, legati in particolare alla produzione dei singoli soldati e agli scambi con le famiglie. Un tipo di fotografia destinata ad un uso e una circolazione personale e familiare che finora è stata assai poco studiata e

11. In generale, sulla tematica delle rappresentazioni del corpo del nemico, cfr. G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; specificamente sul periodo della grande guerra aveva aperto questa prospettiva di studi in Italia B. Bracco (a cura di), *Combattere a Milano (1915-18). Il corpo e la guerra nella capitale del fronte interno*, Editoriale il Ponte, Milano 2005. Ead., *La patria ferita*, Giunti, Milano 2012.

12. Il convegno, organizzato dal Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna, Campus di Ravenna, con la partecipazione della Società Italiana per lo Studio della Fotografia - Sisf, dell'Università di Padova - Comitato d'Ateneo per il centenario della Grande Guerra, dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, della Fondazione di Studi Storici "Filippo Turati" e della Fondazione Flaminia per l'Università a Ravenna, si proponeva di combinare una parte di riflessione metodologica e comparativa, con una parte di analisi di casi di studio, specificamente dedicata a fondi e archivi fotografici italiani.

che pone questioni urgenti: quel è stato il suo ruolo nella costruzione di un'identità collettiva e individuale, sia al fronte che nelle retrovie? E quanto queste immagini hanno a che fare con la violenza prodotta durante il conflitto, in quale misura la confermano?

Rispetto alla ufficialità delle immagini pubbliche, prodotte e circolate attraverso canali informativi ufficiali e diremmo oggi, mainstream, necessariamente allineate a retoriche belliche e per questa ragione più facilmente classificabili e intellegibili, i materiali privati, destinati ad essere raccolti in album, mantengono una porzione più ampia di "imprevedibilità" e difficoltà di lettura.

È ciò che è emerso fino ad oggi dalla storiografia più qualificata; le immagini dei soldati-fotografi, non quelli appartenenti ufficialmente alle squadre fotografiche degli eserciti, ma che semplicemente possedevano un piccolo strumento fotografico, mostrano una dimensione più quotidiana e "banale"¹³. Queste immagini private ritraggono i soldati nei periodi di riposo, sia durante i momenti di cura personale, – che permettono all'osservatore di conoscere un punto di vista legato alla dimensione soggettiva delle truppe –, sia nei momenti di condivisione con i commilitoni – che aprono allo sguardo una dimensione collettiva e sociale –¹⁴.

Da questo punto di vista è utile ricordare la recente ricerca di Joëlle Beurier quando sostiene come la storiografia sulla grande guerra si sia misurata almeno dagli anni Novanta del secolo scorso con il tema della violenza per descrivere l'esperienza bellica dei soldati e delle società coin-

13. Vedi in particolare: J. Beurier, *Fotografie amatoriali dei soldati francesi: dall'intrattenimento privato alla costruzione del volto umano della sofferenza*, in «RSF. Rivista di storia della fotografia», n. 4, 2016, pp. 24-45; L. Tomassini, "Conservare per sempre l'eccezionalità del presente". *Dispositivi, immaginari, memorie della fotografia nella Grande Guerra, 1914-18*, in *La società italiana e la Grande Guerra*, Gangemi Editore, Roma 2013, pp. 341-368; I. About, J. Beurier, L. Tomassini, *Lo storico di fronte alle fotografie della violenza estrema*, in «Memoria e Ricerca», 20, 2006, pp. 5-21; S. Viaggio, L. Tomassini, J. Beurier, *Soldati fotografi. Fotografie della grande guerra sulle pagine di "Le Miroir"*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2005; L. Tomassini, *La catastrofe sul Danubio. Retorica visiva, stampa popolare, spirito dell'epoca nell'Ungheria della Grande Guerra*, Lacaita, Manduria, Bari, Roma 2004; *La guerra rappresentata*, a cura di A. Schwarz, Fascicolo monografico di «Rivista di storia e critica della fotografia», I, 1980, f. 1.

14. Secondo la Beurier questo doppio livello individuale/collettivo che si ritrova negli album privati è in realtà tutt'altro che banale, ma significativo testimone delle fluttuazioni identitarie che colpiscono ogni soldato, divenuto "gruppo, drappello, battaglione, reggimento" e in sostanza, non più individuo. Cfr. J. Beurier, *Albums-photos des soldats au repos*, Nouveau Monde éd. Et Ministère de la Défense, Paris 2014; della stessa autrice si veda anche il recente e fondamentale volume: J. Beurier, *Photographier la Grande Guerre: France-Allemagne. L'héroïsme et la violence dans les magazines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.

volte nel conflitto¹⁵, producendo una lettura altamente “vittimizzante” del ruolo dei soldati, in termini di sofferenza e trauma, e mettendo in secondo piano alcuni aspetti che esulano dai concetti di brutalità e violenza, come ad esempio le isole di pacifismo, che seppur limitate esistevano, e le visioni più centrate sulla banalità del quotidiano prodotte direttamente dai soldati al fronte¹⁶.

Senza addentrarsi sulla prospettiva di “antropologia del riposo” aperta secondo Beurier da queste immagini private e da lei proposta come contraltare all’“antropologia del combattimento” battuta dalla storiografia degli ultimi trent’anni, quello che possiamo osservare da una veloce comparazione fra immagini pubbliche e private, è quanto fosse forte e pregnante, diremmo necessaria, l’elaborazione dell’esperienza di guerra e come la fotografia si sia rivelata preziosa per restituire una soggettività e definire dei limiti personali all’interno di un conflitto che di limiti ne aveva spazzati via non pochi.

Quello che appare il nodo più problematico in questi materiali così come in quelli pubblici e ufficiali è certamente la rappresentazione della morte, che riguarda il tema più generale del rapporto dell’uomo col divino e con l’aldilà, e che è al centro di tensioni contrapposte come autocensura, estetizzazione e brutalizzazione dei corpi dei nemici uccisi.

Già di per sé questa polarizzazione fra negazione estrema attraverso l’autocensura, o la sua versione sublimata in immagini estetizzanti (vedi ad esempio il filone della “bella morte”) e l’esaltazione della violenza attraverso la brutalizzazione fotografica dei corpi dei nemici, appare significativa e rappresentativa delle ambiguità che la grande guerra portava con sé. Evidenza come quelle immagini fossero il prodotto di una “cultura di guerra” che portò ad un uso indiscriminato della violenza, ma anche di come chi le produsse cercasse in qualche modo di mediare una realtà violenta e diretta della guerra: estetizzandola o brutalizzandola all’estremo, a seconda dei contesti e delle situazioni¹⁷.

In secondo luogo, però, lascia aperta la possibilità di riflettere e di rendersi conto che il ricorso stesso, ampio e così sistematico che si fece durante il primo conflitto mondiale del dispositivo fotografico tradiva un’ansia di morte e al tempo stesso il tentativo di esorcizzarla e superarla.

15. *The Cambridge history of first world war*, a cura di J. Winter, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

16. Cfr. J. Beurier, *Albums-photos des soldats*, cit. L’autrice ha analizzato il fondo di album fotografici conservato al Service Historique de la Defense di Vincennes, che accorpa oltre 20.000 immagini fotografiche.

17. Come ricorda Mignemi nel saggio ospitato in questo volume «la violenza è dentro, come un’orribile patologia che non si vuole confessare ma che ha inevitabilmente contagiato tutti».

Come ci ricorda lo stesso Barthes, il nesso fra fotografia e morte è molto stretto, e il “ritorno del morto”¹⁸ rappresenta l’aspetto più significativo, anche se tendenzialmente spaventoso, di ogni fotografia: «Per quanto viva ci si sforzi di immaginarla (e questa smania di “rendere vivo” non può essere che la negazione mitica di un’ansia di morte), la Foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti»¹⁹.

Nonostante la fotografia sia stata letta soprattutto in contesto bellico, come un’arma “puntata” contro il nemico, se pensiamo alla sua capacità di “uccidere”, fermando il tempo, il flusso della realtà nel suo incessante svolgimento, non possiamo non cogliere il suo valore “difensivo” che si esprime nel tentativo di controllare e dominare il caos e la violenza del mondo; nello specifico la perdita di senso e lo straniamento tipico dell’esperienza di guerra.

Il combattente, il soldato operaio di jungeriana memoria – incapace di cogliere il senso della catena distruttiva della guerra industrializzata in cui è immerso – si rivolge alla fotografia per fissare il ricordo, ma anche per dare senso e stabilità ad una realtà mutevole e assurda, un ordine al caos.

Fa parte di questo universo anche la funzione del ritratto fotografico nell’elaborazione del lutto e nel lavoro del ricordo: una questione che riguardava non solo la sfera personale o familiare, ma che toccò anche quella dei maggiori mezzi di comunicazione dell’epoca, come dimostrano i notevoli tentativi della stampa di usare tali materiali per commemorare i caduti. Si pensi alle iniziative dei principali periodici illustrati come l’«Illustrazione Italiana» e «La Domenica del Corriere» che avviarono, come del resto molti altri giornali minori, una propria rubrica fotografica sui Caduti, segnando un passaggio importante nell’abbandono della dimensione privata della fotografia che al contrario instaurerà una dialettica serrata fra sguardo pubblico e privato, fatto di rimandi ma anche di speranze e aspettative disattese. Ma fra questi due poli, nettamente opposti, della sfera familiare e privata, dove il ritratto fotografico rivestiva una funzione quasi sacrale di elaborazione del lutto²⁰, e della sfera pubblica dove si muovevano i grandi organi di stampa, al fine di esaltare il sacrificio e il valore dei combattenti, ma con il rischio di banalizzazione

18. R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 11. Si può ricordare anche la pratica ottocentesca di fotografare i cadaveri, cercando di crearne un’immagine “vivida” così come la pratica di fotografare i fantasmi.

19. *Ibidem*, p. 33.

20. Classiche a questo proposito le osservazioni di P. Bourdieu, *La fotografia: usi e funzioni sociali di un’arte media*, Guaraldi, Rimini 1971.

in questa dimensione pubblica e collettiva²¹, esisteva un ampio campo intermedio in cui le fotografie trovavano usi sociali diversificati e in parte nuovi e importanti.

Dell'importanza delle funzioni devozionali assunte dalla fotografia durante il conflitto parla Barbara Bracco nel primo saggio di questo volume, analizzando la raccolta di ex-voto fotografici del fondo Caravaglios, conservata al Museo del Risorgimento di Milano. Come ricorda l'autrice, si tratta di un particolare oggetto fotografico che i soldati o le loro famiglie depositarono nel corso del conflitto presso luoghi religiosi per assicurarsi una grazia o elaborare il trauma che il conflitto stava producendo, che ci permette di sondarne l'immaginario popolare e di individuare le strategie "riparatrici" che i ceti popolari misero in atto per superare l'"apocalisse" della Prima guerra mondiale. Al centro i corpi dei soldati nei luoghi della guerra, testimonianza di sé davanti ad un evento straordinario. Attorno, la complessa rete familiare/nazionale di rimandi in cui le donne, le madri e mogli, sono depositarie di un potere di ricomposizione mistico/emotivo e sociale fondamentale, facendosi carico dell'intercessione con il sacro e provvedendo quindi in certo modo a suturare le lacerazioni che la guerra produce nel tessuto culturale preesistente.

Anche nel saggio di Pavan Dalla Torre è centrale il corpo umano, non solo quello dei caduti, ma anche quello che continua dopo la fine del conflitto a portare in sé le offese e le ferite della guerra. Attraverso l'analisi delle immagini del Bollettino della Federazione Nazionale dei Comitati di Assistenza ai militari ciechi, storpi, mutilati, ne esce una visione del corpo malato, martoriato e mutilato dei soldati, che diviene oggetto di "elaborazione culturale" e di riflessioni assistenziali, studiato e per quanto possibile riparato. Il corpo mutilato era esibito attraverso un linguaggio scientifico, e diveniva "prova e memoria" del dovere compiuto e allo stesso tempo il luogo a partire dal quale i mutilati potevano costruire la loro nuova identità del dopoguerra.

La presenza pervasiva della dimensione della violenza in queste immagini, si può ritrovare anche nelle immagini di giustizia capitale, come ci ricordano Guerrini e Pluviano nel loro saggio. La giustizia capitale fu un grandissimo tabù durante il conflitto, almeno quando si trattava di dover fotografare i propri commilitoni: non era così quando giustiziati erano gli

21. Già all'epoca Ugo Ojetti che rivestiva un ruolo importante in quanto responsabile della Sezione fotografica dell'Ufficio Stampa e Propaganda del Comando Supremo, si espresse in maniera nettamente negativa circa la riproduzione massiva dei ritratti dei caduti sui maggiori periodici illustrati italiani (mi permetto di rimandare a R. Biscioni, *I danni al patrimonio culturale durante la prima guerra mondiale fra documentazione e propaganda*, tesi di dottorato in Scienze storiche in età contemporanea, Univ. Siena, a.a. 2011-12, p. 233).

altri, “i selvaggi, i civili infidi, le spie”. Il “limite dell’indicibile” non era legato al tema della pena capitale quanto alla vittima, poiché, come si evince dal saggio, l’uccisione di un soldato da parte dei propri commilitoni era un atto che violava qualunque norma morale ed etica delle truppe. Questo spiega l’assenza significativa di immagini di giustizia capitale, poiché esse non erano ricomprese all’interno delle classiche pratiche fotografiche tipiche del conflitto (documentazione, ricordo, memoria). Per il caso italiano le uniche immagini emergono da archivi privati ma il numero è estremamente esiguo a confronto con l’alto numero di esecuzioni, rivelando la stessa reticenza e pudore che si ritrova in lettere e diari.

Il saggio di Mignemi apre la prospettiva della memoria e del tentativo che il potere politico e militare ha fatto per gestirla già durante i primi mesi del conflitto, dando avvio, ad esempio, alla raccolta di immagini dei caduti, i cosiddetti “luttini”; con la costruzione di monumenti funebri ai caduti, sostenuti da forze politiche socialiste, borghesi e cattoliche, poi distrutti e ricostruiti dai fascisti una volta saliti al potere ed improntati ad una retorica che esaltava la guerra, in aperto contrasto con quella che metteva in primo piano il sacrificio dei caduti, tipica dei precedenti monumenti. E in ultimo con la nascita degli ex-voto fotografici, banali e “mediocri” da un punto di vista estetico però pregnanti a livello simbolico poiché sempre espressione di un evento straordinario. Ricordini funebri, ex voto, luoghi di sepoltura dei caduti, tutti prodotti della retorica della rappresentazione che basava la sua efficacia sul perpetuare visivamente l’esperienza di vita al fronte e sul riproporre così un legame fra sopravvissuti e caduti, fra vivi e morti. In qualche caso, anche se di regola la morte in guerra non era rappresentabile “in diretta”, la fotografia era in grado di trasmettere e conservare l’immagine di eventi straordinari, perpetuandone il ricordo. L’autore cita a questo proposito la serie di cartoline che lo studio fotografico Sergio Perdomi di Trento editò negli anni Trenta con l’esecuzione di Cesare Battisti, dal titolo “Il martirio di Cesare Battisti”, nella quale era evidente il tentativo di ricalcare, proponendo il percorso verso il patibolo del socialista trentino, il modello sacro della passione di Cristo.

Come abbiamo ricordato all’inizio, in questi anni sono stati molti i fondi fotografici valorizzati e resi pubblici, alcuni dei quali di grande interesse come quello di Luis Bogino, qui presentato dal saggio di Roberta Basano. Si tratta di un fotografo operatore delle squadre fotografiche dell’esercito, con una produzione amplissima ed eterogenea, che documentò varie zone del fronte: momenti celebrativi, ricognizioni sul territorio, panorami alpini, rovine, trincee, episodi di vita quotidiana, prigionieri e campi di concentramento, armi e veicoli, addestramenti e molto altro. I soggetti e le modalità di rappresentazione non si discostano dall’iconografia ufficiale promossa

dal Regio Esercito per fini propagandistici o per obiettivi strategici militari, e come nota la stessa autrice mancano immagini cameratesche o ritratti di commilitoni. Anche negli scatti dedicati alla vita quotidiana al fronte infatti, prevale la finalità descrittiva più che l'esperienza personale. L'autrice presenta nel suo saggio un elemento importante sul piano metodologico, per la lettura delle immagini fotografiche della guerra, a proposito dello iato che esiste fra le immagini in sé e i contesti comunicativi in cui sono presentate. Osserva infatti che nel 1960 Bogino, in occasione del centenario dell'Unità, compie una operazione di risemantizzazione radicale delle proprie foto, ripubblicando le stesse immagini utilizzate per la mostra del 1935 ma con didascalie diverse, dove si fa menzione per la prima volta della disperazione e della paura dei fanti. Come avrebbe detto Barthes, anche nel caso di fotografie apparentemente espressive e autoesplicative come quelle di eventi e contesti bellici, l'uso di un codice linguistico e gli elementi di contesto connotativi che accompagnano l'immagine risultano determinanti per attribuire un significato a quel "messaggio senza codice" che è la fotografia.

Il saggio di Pulcinelli e Pacchierotti presenta la produzione di Fabio Bargagli Petrucci, aristocratico e intellettuale senese e altri fondi di soldati fotografi conservati presso le famiglie di Siena e raccolte in occasione di una mostra fotografica nel 2014. Le immagini private, proprio come ricorda la più recente storiografia rappresentano anche il lato più quotidiano, non per forza eroico e organizzato della guerra, ma riprendono temi cari alla vita del soldato al fronte e raccontano dei suoi sforzi di adattarsi e ritrovare gesti e riti del quotidiano, così come il tentativo di non rinunciare del tutto alla propria comune umanità, anzi di aggrapparvisi strenuamente, come dimostrano le foto insieme ai commilitoni.

Il saggio di Claudia Colecchia presenta il fondo fotografico di Ugo Quarantotto, segretario del Comitato degli Irredenti di Bologna. Queste immagini appaiono di grande interesse poiché riaffermano con forza che il limite fra immagini pubbliche e private sebbene esistente, è spesso debole, come nel caso di queste immagini che sono totalmente pervase di retorica irredentista e dunque assolutamente in linea con i temi della propaganda politica tesa ad esaltare l'italianità di Trieste e lo sforzo dei volontari giuliani, tra cui spicca la figura di Guido Zanetti, eroe di guerra (a questo proposito interessante anche osservare il suo ritratto in divisa, pubblicato in questo volume, su cui fu aggiunto in un momento successivo alla stampa un elemento iconografico assai esplicito come l'aureola, un attributo normalmente utilizzato nelle raffigurazioni sacre per indicare la santità, una modalità di manipolazione che ci appare rappresentativa di quella tensione a glorificare e mitizzare con un'aura di sacralità i caduti del primo dopoguerra).

Il saggio di Adriana Casertano e Claudia Morgan solleva una questione altrettanto importante e cogente relativa al problema della memoria, anche fotografica, dei 50.000 triestini arruolati nelle fila dell'esercito austroungarico, su cui per molti decenni è sceso una sorta di oblio. Il saggio propone dunque tre fondi fotografici preziosi perché rivelatori della questione bellica dal punto di vista opposto, quello austroungarico (almeno per due di essi), attraverso le immagini dei fronti orientale e balcanico.

Anche il saggio di Roberto Del Grande presenta diversi materiali fotografici recentemente catalogati nel sistema Sirpac divisi fra punto di vista ufficiale e privato. Materiali utilizzati per propaganda, o per lo studio del territorio a fini bellici, così come materiali di uso più privato, per le comunicazioni fra il fronte e le retrovie.

Gli ultimi tre saggi del volume affrontano il tema del patrimonio artistico in guerra: il saggio di Ilaria Turetta ci parla del viaggio nelle "terre liberate" compiuto dal sovrintendente Ongaro e dal fotografo Caprioli in una ricognizione, anche fotografica, del patrimonio colpito dagli eventi bellici. Ne emerge l'importanza, di cui si aveva già ampia consapevolezza, del ruolo della fotografia nella documentazione delle distruzioni belliche, ma anche il rilievo attribuito alla esperienza e alla professionalità del fotografo per costruire il messaggio iconico nella maniera più espressiva ed adeguata.

Ilaria Lugaesi e Paola Novara affrontano il tema della documentazione fotografica delle protezioni di guerra al patrimonio artistico di Ravenna, offrendoci, oltre alla puntuale documentazione delle attività fotografiche circa i danni di guerra (che a Ravenna colpirono monumenti particolarmente importanti come S. Apollinare Nuovo), e le conseguenti opere di difesa, anche il carteggio fra Corrado Ricci e i fotografi locali, molto interessante data la nota competenza di Ricci nel campo della documentazione fotografica. Questi ultimi due saggi partono entrambi da fondi fotografici di soprintendenza nati o sedimentati negli anni del conflitto per ragioni strumentali ma che ci permettono a più di un secolo di distanza di individuare alcuni dei temi più cari alla propaganda bellica. Come anche io cerco di dimostrare nel mio saggio, a chiusura del volume, la strumentalizzazione del patrimonio artistico fu un fatto sistematicamente praticato e in certa misura teorizzato dagli eserciti in guerra. E anche in questo caso fu ampio ed esteso il ricorso alla fotografia, in particolare a quella ufficiale, prodotta dagli apparati istituzionalmente preposti (come le soprintendenze) e soprattutto da nuovi organismi bellici (come i servizi fotografici degli eserciti).

Come ricorda anche la storiografia internazionale sul tema, ci pare che anche in questo caso la tematica del corpo offeso appaia centrale, anche se richiamata attraverso la metafora del patrimonio artistico distrutto.