Raffaella Biscioni

"Caduti sul campo dell'onore". I ritratti fotografici del Fondo Caduti del Museo del Risorgimento di Roma fra sfera pubblica e dimensione privata.

In questo saggio saranno presentati i risultati preliminari di una ricerca in corso sul Fondo Caduti conservato presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma, che costituisce un corpus documentario di notevole interesse per lo studio delle pratiche fotografiche legate all'elaborazione del lutto e alla costruzione del mito dei caduti italiani durante il primo conflitto mondiale.
Durante la guerra, divenne sempre più diffuso la produzione e lo scambio di immagini fotografiche fra fronte e retrovie; era prassi comune che insieme alle lettere, i soldati scambiassero con la famiglia anche propri ritratti fotografici come forma di rassicurazione sulle proprie condizioni di salute, e come dono - ricordo, che poteva fungere per i familiari anche come surrogato della presenza del proprio caro, come sostituto simbolico in grado di annullare, anche solo illusoriamente, la distanza che li separava.
L'Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, già Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, raccoglie all'interno del Fondo Caduti presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma, documenti scritti, grafici, fotografie, periodici e cimeli, riguardanti i combattenti caduti durante la grande guerra. Questa raccolta, iniziata già nel 1915, e ora interamente digitalizzata e consultabile attraverso il portale *14-18. Documenti e immagini della grande guerra*[i], permette di consultare quasi 30.000 fascicoli di caduti in guerra. Per questo saggio, che rappresenta un sondaggio preliminare ad una indagine su tutto il fondo, si è scelto di prendere in esame due campioni stabiliti su basi territoriali - corrispondenti nei confini attuali alle province di Forlì-Cesena e Sassari - analizzando oltre 400 fascicoli (rispettivamente 250 per la provincia di Forlì-Cesena, 162 per la provincia di Sassari).

1. Guerra, tecnologia e immagine

Come ampiamente riconosciuto in storiografia (Fussel, 1984; Leed, 1985; Gibelli 1998; S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, Winter, 2014), il primo conflitto mondiale rappresentò un momento di drammatica cesura all'interno del mondo occidentale; per la prima volta, e in modo estremamente violento, l'impatto della forte componente tecnologica mise le società europee davanti alla nuova sconvolgente dimensione della morte di massa. Un'esperienza che toccò quasi ogni famiglia, segnata dalla perdita di un figlio, un fratello, un marito; dolori privati tutti ricompresi in un sentimento di lutto collettivo che connetteva singoli e comunità di tutta la nazione.
L'esperienza generalizzata della morte riaccese lo spirito religioso ed obbligò, quando ancora il conflitto era in corso, a trovare nuove forme di narrazione per raccontare tale esperienza apparentemente incomunicabile e traumatica.
La guerra industrializzata non determinò, drammaticamente, solo una carneficina di corpi, ma alterò il senso e la percezione del conflitto. Si trattava di una percezione frammentata e incompleta dell'ambiente e del paesaggio, e di una difficoltà a comprendere chiaramente il significato del proprio ruolo in un tipo di combattimento mediato ormai dalla tecnologia, a cui corrispondeva un immaginario brutale, dominato da cadaveri e rovine, ben rappresentato da Junger nelle pagine del suo diario:

> Quando nel buio mi imbattevo in una sentinella o in qualche sbandato che cercava di ricongiungersi alla propria unità, avevo l'agghiacciante sensazione di non trovarmi di fronte a uomini ma esseri infernali. Si vagava su immensi campi di rovine come oltre i limiti del mondo conosciuto (Junger 1982, p. 151).

Come è facile immaginare, ne fu direttamente toccata anche la rappresentazione stessa del conflitto: ad una percezione frammentata corrispose una rappresentazione altrettanto parcellizzata, dominata dall'impossibilità di avere uno sguardo d'insieme sugli eventi e sui luoghi del conflitto. A dispetto però di quanto si può registrare in pittura o nel cinema, molto più legate all'immaginario "infernale" sopra ricordato, la rappresentazione fotografica del conflitto risultò molto più articolata e diversificata, per ragioni legate in primo luogo al suo carattere di apparato tecnologico e al rapporto che instaurava con la realtà. In fotografia la rappresentazione seguì sia la strada dell'estetizzazione del conflitto e della violenza, sia al contrario quella della banalizzazione, "documentando" la realtà bellica negli aspetti di vita quotidiana del soldato, evitando per quanto possibile di affrontare direttamente la narrazione degli aspetti più spinosi del conflitto (Tomassini 2013; Tomassini 1996; Schwarz, 1980; Fabi, 1995). Nella scelta di rappresentare aspetti del quotidiano influì una buona dose di autocensura, soprattutto rispetto all'orrore che il combattente doveva sopportare durante i combattimenti di trincea, ma molto influì anche la sensazione di straniamento e incomprensione verso la nuova realtà della guerra industrializzata, testimoniata peraltro da gran parte della memorialistica e della ricerca storiografica. In questo senso l'esperienza della morte, soprattutto dei propri commilitoni rappresentò un vero e proprio tabù, e fu quasi del tutto occultata o estetizzata[ii], mentre il corpo del nemico ucciso o ferito poteva essere talvolta utilizzato per denunciarne la brutalità, purché rappresentato senza una precisa identità personale (Holzer 2007). Così i combattimenti e altri aspetti legati alla battaglia, o di violenza, che rappresentano solo una minima parte delle immagini e prodotte e pubblicate sulla stampa[iii].

Naturalmente questo tipo di atteggiamento, qui esaminato per il caso italiano, fu declinato in modo differente da ogni nazione che partecipava al conflitto; ad esempio per il caso francese, nei primi anni del conflitto, il governo fu meno reticente nel presentare, accanto ad una visione eroica dei propri “caduti” anche immagini brutali di morti e feriti, compresi i propri soldati, con tanto di dettagli anatomici, corpi anonimi e irriconoscibili[iv].

Non bisogna dimenticare infatti, che la produzione fotografica, anche nella scelta di cosa e come fotografare, era strettamente controllata dagli apparati statali e militari che presiedevano alla sua produzione, circolazione ed eventuale censura[v]. In Italia dove questo tipo di controllo fu molto pronunciato, quello che al contrario dominava nella rappresentazione delle migliaia di morti al fronte, era l’immagine glorificata del caduto, che iniziava ad essere pubblicata sistematicamente sui principali periodici illustrati, anche se corredata solo da semplici didascalie con nome cognome e grado militare.

Nonostante i tentativi del governo e dell’Esercito di controllare e orientare la rappresentazione fotografica della guerra, controllarne la circolazione e diffusione, durante il conflitto si ebbe una crescita esponenziale nella domanda di informazione visiva da parte di chi rimaneva nelle retrovie e la fotografia divenne il medium visivo più diffuso dell’epoca.

Accanto a questa notevole produzione e circolazione "pubblica" di immagini, al fronte assunse una notevole ampiezza anche la pratica fotografica privata, nonostante le limitazioni imposte dalla normativa, grazie alla diffusione di piccole macchine fotografiche portatili, pieghevoli e leggere, come la Vest Pocket Kodak, ricordata oggi, come la "fotocamera del soldato"[vi]. Sono molte le testimonianze che documentano il grande interesse di soldati e ufficiali per lo strumento fotografico, in particolare per la possibilità di ottenere propri ritratti. Già prima di partire per il fronte, per la verità, era prassi comune quella di recarsi presso uno atelier fotografico; il ritratto in divisa infatti era per i nuovi reclutati un passaggio simbolico ineludibile di "iniziazione alla guerra e alla partenza" (Faeta, 2019, p. 52). Appaiono interessanti in questo senso le considerazioni di Faeta sulla "maschera militare" fatta propria da questi soldati e sull'efficacia simbolica della scelta di farsi ritrarre in divisa, quasi a fissare in modo definitivo l'appartenenza a una nuova identità collettiva, ben precisa, ma che non sostituiva né cancellava del tutto l'individualità del soggetto ritratto: «L'ostentazione della divisa, unita all'imperscrutabilità delle emozioni che percorrono il corpo, ha il

compito di segnalare un reclutamento, cioè l'ingresso in una comunità nazionale in cui non si è mai realmente stati, e l'avvenuta produzione di una soggettività consenziente. L'ostentazione della divisa inscrive, ancora, il soggetto consenziente in uno spazio illusorio (uno spazio che esita verso la morte o verso un ritorno alla triste condizione originaria) (2019, p.7)».
La circolazione fra fronte di guerra e fronte interno, così come sulla stampa e in pubblicazioni monografiche di immagini che ritraevano le truppe, la vita di trincea, i momenti di svago e di condivisione fra commilitoni, gli accampamenti, fino ad arrivare alla pubblicazione dei ritratti dei caduti faceva parte di quel meccanismo di banalizzazione del conflitto che rese familiare al pubblico del fronte interno il mondo bellico, alimentando di conseguenza il consenso alla guerra.

Memoria pubblica e lutto privato

Il trauma della perdita, anche se rimaneva prima di tutto un fatto privato, era strettamente connesso alla costruzione del mito patriottico del dopoguerra, ma ancor prima, durante il conflitto, al consenso bellico, attraverso varie modalità, fra cui quella che qui esaminiamo.
Mentre in sede storiografica è ampiamente chiarito e assodato l'uso ai fini propagandistici della fotografia "pubblica", meno nota, ma altrettanto importante, risulta la pratica fotografica privata ai fini del consenso, attraverso la creazione di uno spazio soggettivo dove elaborare il conflitto e le sue istanze, ma pur sempre in un'ottica di uniformazione della popolazione alle esigenze dello Stato in guerra.
Sulla fotografia del caduto in particolare si concentrò una ritualità che in parte sopperì all'impossibilità di sepoltura delle esequie, connotando la fotografia di un carattere di sacralità (Bordieu 1971) che la rese un elemento centrale nelle pratiche di elaborazione del lutto delle famiglie.
Poiché si riferivano ai caduti per la patria, le immagini private dei soldati morti in guerra iniziarono però ad avere un peso anche per la pubblica opinione; la «Domenica del Corriere» ad esempio inaugurò già nelle prime settimane di guerra una rubrica dal titolo "*Caduti sul Campo dell'onore*" consistente in una o due pagine in cui erano ordinate i ritratti (in formato tessera) dei caduti, spesso, (almeno all'inizio), in abiti civili, quindi presumibilmente prima che le famiglie avessero ricevuto una loro foto in divisa militare[vii]. Anche l'«Illustrazione Italiana» aveva una rubrica settimanale analoga, che pubblicava una o due pagine ciascuna con 36 fotografie dei caduti, cessata dopo i fatti di Caporetto.
In questo momento, l'elaborazione del lutto divenne un'esigenza collettiva sempre più necessaria, capace di stimolare nuovi linguaggi come la monumentalistica pubblica, gli ex voto, anche fotografici, gli opuscoli fotografici e i "santini" dei caduti, alla cui base vi era naturalmente la pratica del ritratto fotografico (Bracco 2019a; Mignemi 2019). In particolare, per gli ultimi due esempi, è chiara la centralità assunta dalle memorie private spesso utilizzate e strumentalizzate in funzione della retorica del discorso pubblico.
Dopo la fine del conflitto, la retorica ufficiale della vittoria trasformò la tragedia in mito, grazie al simbolismo e alla retorica del sacrificio per la patria, che trovò il suo apice nella costruzione del monumento al milite ignoto (Mosse, 1990; Miniero 2008; Bracco 2019b). Si trattò anche in questo caso di trovare linguaggi nuovi ed efficaci per ricomporre una memoria traumatica ed elaborare a livello collettivo il lutto che aveva colpito la nazione intera.
L'operazione di raccolta di documenti e immagini privati da parte del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento nacque in questo contesto di definizione di una memoria del conflitto condivisa e organizzata "dall'alto". La risposta a tale chiamata pubblica andrà a formare i circa 30.000 mila fascicoli nominali raccolti oggi nel Fondo Caduti del Museo Centrale del Risorgimento di Roma composti prevalentemente da necrologi, atti di nascita e altri eventuali certificati civili, ritagli di giornali, i cosiddetti "luttini" e soprattutto ritratti fotografici.

Le attività di raccolta presero avvio già dal 1915[viii], quando iniziò ad essere evidente l'alto tasso di mortalità che colpì gli eserciti belligeranti, ma assunsero reale consistenza negli anni centrali del conflitto e nell'immediato dopoguerra. Come notava lo stesso Boselli: "è evidente che le famiglie sono gelose custodi - e bene a ragione - di questi ricordi dei loro cari. Il Comitato se ne rende conto e, per il momento, non è forse il caso di insistere in una ricerca che, all'atto pratico, si è dimostrata pressoché sterile" (Comitato Nazionale, 1915). In effetti le famiglie risultarono molto attaccate ai propri "cimeli", spesso unici ricordi del caduto.
Successivamente dunque, lo stesso Comitato chiedeva aiuto ai sindaci dei comuni di appartenenza dei militari morti: "Prego inoltre la S.V. di voler cortesemente adoperarsi affinché la rispettiva famiglia per il tramite di Lei, faccia invio di un ritratto fotografico del suo congiunto. Qualora la famiglia possegga una sola copia di tale fotografia il Comitato Nazionale ne farà diligente restituzione, dopo aver provveduto a proprie spese alla riproduzione. Ma è superfluo aggiungere che si fa appello alla S.V. Ill.ma perché interponga ai suoi buoni uffici affinché la fotografia venga possibilmente offerta in dono"[ix]. In realtà la richiesta fu accolta freddamente anche dagli stessi sindaci e responsabili degli enti locali che avrebbero dovuto mediare fra "patria" e famiglie, probabilmente perché in taluni casi perché interessati in prima persona a organizzare iniziative commemorative locali in qualche modo in concorrenza con quella nazionale[x].

Il Fondo Caduti

È difficile dare, allo stato attuale della ricerca, un quadro certo della effettiva articolazione sul territorio di questa operazione, e della risposta delle famiglie. In effetti, può darsi che l'applicazione attraverso una serie di organi diversi, dalle prefetture ai sindaci, abbia portato a qualche dispersione e che il fondo attualmente conservato presso il Museo del Risorgimento non dia un quadro completo della rilevazione realmente compiuta, come testimonia anche il fatto che circa l'1% dei fascicoli resi disponibili sul sito web *14-18.it* provengono da archivi diversi da quello del Museo. Complessivamente, i fascicoli personali conservati attualmente nell'Archivio del Museo, e resi disponibili via web, sono 29.183 pari ad una percentuale di poco più del 5% rispetto ai caduti in guerra[xi].
La distribuzione dei fascicoli è articolata su tutto il territorio nazionale, con proporzioni che privilegiano il Nord d'Italia rispetto al Centro e al Sud, e con una incidenza maggiore sulle città e sui piccoli centri. La tipologia di inventariazione attuale del fondo è articolata solo su alcune chiavi di accesso essenziali (nome del caduto, breve descrizione, luogo) nonché per tipologia ed Ente di riferimento; ma è estremamente utile ed efficace perché mette a disposizione la riproduzione digitale di tutti i fascicoli con ottima qualità.

È quindi possibile condurre un'analisi più approfondita su una serie di indicatori, quali il grado militare dei caduti, la presenza o meno di fotografie (per quanto la rilevazione di Boselli fosse mirata specificamente alle fotografie, per varie ragioni non sempre era stata inviata oppure i fascicoli non sempre ne conservano copia), di documenti di accompagnamento di vario genere, di ritagli di giornale, ecc.

Per queste ragioni ho cercato di approfondire l'analisi su due casi campione, scelti in due ambiti territoriali presumibilmente piuttosto diversi dal punto di vista sociale, cioè le province (ai confini attuali) di Forlì Cesena e di Sassari[xii].

Il confronto fra queste due località sul piano del numero dei fascicoli conferma il trend nazionale già osservato, con 16 fascicoli per Sassari (provincia con 200.882 residenti al 1911) contro 250 fascicoli per Forlì Cesena (popolazione residente 252.582 abitanti al 1911); ovvero la provincia del Nord ha un tasso di risposta positiva (in relazione alla popolazione) maggiore di oltre il 20% rispetto alla provincia sarda. Un indicatore molto interessante che si può ricavare da una analisi più approfondita del campione è quella relativa al grado militare. Anche se non si può affatto dire in assoluto che il grado militare possa essere ricondotto direttamente ad una determinata collocazione

sulla scala sociale, è altrettanto evidente che esisteva all'epoca una correlazione abbastanza stretta fra una posizione sociale piuttosto elevata (minimo piccolo borghese) e il grado di ufficiale.

Sotto questo aspetto la situazione delle due province evidenzia alcune significative differenze. Nel caso di Sassari l'adesione a questa operazione di valorizzazione della memoria dei caduti in chiave nazionale e patriottica coinvolge soprattutto ufficiali e graduati, che insieme rappresentano il 54% dei fascicoli, ovviamente quindi con una forte sovra-rappresentazione rispetto alla realtà della composizione dell'esercito; mentre i soldati semplici sono meno della metà, solo il 46%. A Forlì Cesena la situazione è molto diversa, poiché i soldati rappresentano quasi i due terzi dei fascicoli, mentre gli ufficiali sono comunque sovrarappresentati rispetto alla realtà (con il 22% dei fascicoli) mentre i graduati e sottufficiali raggiungono il 14%.

La presenza delle fotografie nei fascicoli ci fornisce un altro indicatore interessante. Infatti, come ci si poteva aspettare anche la presenza delle fotografie segue la gerarchia militare (e probabilmente sociale) dei caduti. A Sassari più dei tre quarti degli ufficiali (76%) e più dei due terzi dei graduati (69%) hanno almeno una foto nel loro fascicolo; ma questa quota scende a meno della metà, al 33%, per i fascicoli dei soldati. A Forlì Cesena la gerarchia resta la stessa, ma con proporzioni nettamente diverse. Le foto infatti sono presenti nel 52% dei fascicoli dei soldati, quota non troppo lontana da quella degli ufficiali, che si attesta al 61% di fascicoli con presenza di foto; mentre nel caso di Forlì la fotografia ha un grande successo nei fascicoli dei graduati (74%).

Questi dati confermano inoltre la tendenza a scegliere il ritratto in divisa per ragioni molto probabilmente legate ad un'adesione simbolica a una nuova identità collettiva, quella del combattente, o come elemento per innalzare il proprio "status sociale". Occorre considerare che in molti casi l'atto di farsi fotografare presupponeva il ricorso ad uno studio professionale, e infatti per il caso di Sassari, su un totale di 88 fotografie, per 19 di esse di esse si conosce il nome del fotografo, per un totale di 16 studi fotografici, mentre la provincia di Forlì-Cesena su un totale di 143 fotografie, quelle con firma o timbro dell'autore sono 31 e si è potuto risalire a ben 25 differenti studi fotografici, divisi fra località di residenza dei caduti e quelle del fronte.

Interessante anche il luogo e l'ambiente di posa, nonché il tipo di inquadratura scelto dal fotografo. Per il caso di Sassari 78 fotografie sono eseguite in studio (89%) e 10 all'aperto (11%); 39 fotografie sono a mezzo busto (45%), 35 a figura intera (39%), 9 in piano americano (10%), 4 in primo piano (4,5%), in piano americano, 1 in di profilo (1,5%).
Per Forlì-Cesena, 132 fotografie (92%) sono state scattate in studio, 11 sono state scattate in esterna, 50 sono a mezzobusto (35%), 74 sono a figura intera (52%), 17 sono fotografie in piano americano (12%) e solo 2 primi piani (1%).
Sotto questo aspetto, per quanto vi siano chiaramente delle differenze, a prevalere sono in particolare le analogie fra i due diversi contesti territoriali. In entrambi i casi possiamo notare che la tipologia più diffusa di ritratto fotografico è quello realizzato in studio, sia a figura intera che a mezzo busto. Nel caso del ritratto a figura intera si ricorre al classico fondale dipinto con sedia, tavolino o balaustra, elementi che fungevano da aiuto per sostenere il soggetto nella posa e collocarlo in modo corretto davanti all'obiettivo, nello spazio dell'inquadratura[xiii]. Tutti questi elementi facevano infatti parte della ritualità del ritratto fotografico, anche se per lo più in questi scatti siamo davanti a pose stereotipate, poco studiate, a cui potevano aggiungersi alcuni elementi iconografici, che dovevano aiutare nell'identificazione della "tipologia" di soggetto ritratto. In questo caso oltre alla divisa stessa, poteva essere la spada, i guanti, una penna, mentre per i pochi ritratti in borghese il bastone, il cappello, il doppiopetto che si prestava in questo contesto a divenire la "maschera borghese" per antonomasia. In questo tipo di immagini colpisce l'assoluta incongruenza fra i soggetti militari ripresi e i fondali bucolici e romantici dipinti alle spalle, così come l'espressività ridotta del volto che si accompagna a gesti del corpo che al contrario cercano di ostentare sicurezza e padronanza di sé, una mano in tasca, la gamba accavallata, una sigaretta fra le dita.

Figura 1Fiumana Carlo – Forlì, Fondo Caduti - Museo Centrale del Risorgimenti di Roma (d'ora in avanti FC - MCRR)
Figura 2: Salvatore Boni, Teodorano (Forlì), FC - MCRR

Certamente i più intensi appaiono i ritratti a mezzo busto, dove l'inquadratura si concentra sul volto, le spalle, le braccia e l'espressione è il centro dell'attenzione mentre il contesto e lo sfondo sono lasciati in secondo piano**.**

Figura 3 Studio Fotografico Augusto Casalboni, Renato Serra Cesena (Forlì) , FC – MCRR ;Figura 4 Giuseppe Vallicelli, Forlì, FC - MCRR

Tuttavia, è utilizzato, seppur in misura limitata, anche il piano americano, che riprende il soggetto da metà coscia in su, e permette di mostrare eventuali elementi delle uniformi. In pochi casi abbiamo primi piani, mentre in un solo caso il ritratto è di profilo.

Figura 5 Mario Foddai, Sassari, FC – MCRR

Figura 6 Cavino Fiori, Dorgali (Sassari) FC - MCRR

Le poche riprese all'aperto, si dividono fra quelle in cui il soggetto è ripreso su un set fotografico improvvisato con fondale, in questo caso un semplice telo monocolore senza nessun dettaglio o disegno, e tavolino di fortuna, che fa pensare alla possibilità che a scattare la foto sia stato un

fotografo professionista ma ambulante. Esistono anche immagini realizzate all'aperto senza alcuna scenografia a supporto e con la posa del soggetto più spontanea, un tipo di ritratto più vicino al concetto di istantanea e infatti spesso sono immagini realizzate da commilitoni. In ultimo molti ritagli di giornale dove è riprodotto il ritratto del caduto che dimostra come l'immagine fosse già diventata di dominio pubblico, spesso allegata al necrologio pubblicato dalla famiglia sulla stampa locale.

Figura 7 Antonio Gasili, Bitti (Forlì), FC - MCRR

Figura 8 Oreste Tichi, (Forlì), FC - MCRR

Ci sono poi ritratti particolari come quello del Maggiore Domenico Bolognesi di Forlì, del Comando sezione rifornimento dell'aviazione Militare, ritratto all'aperto davanti ad un aereo.

Figura 9 Domenico Bolognesi (Forlì), FC - MCRR

Per quanto riguarda gli studi fotografici la maggior parte sono gli studi del paese di residenza del soldato immortalato o in alternativa studi fotografici in località nei pressi del fronte di guerra dove era di stanza il soldato, luoghi cioè dove facilmente un soldato in licenza poteva recarsi per farsi fotografare.

Sovente le fotografie venivano sviluppate su un supporto di carta fotografica, ma con un retro prestampato come cartolina postale. Fra le immagini analizzate, solo poche foto-cartoline hanno realmente viaggiato e dunque solo una piccola percentuale portano con loro un messaggio del soldato dal fronte di guerra. Ad esempio quella del soldato Natali Zanzani di San Mauro di Romagna (Forlì), caduto il 14 novembre 1915 durante la IV battaglia dell'Isonzo per ferite durante un combattimento, che in data 7 3 1915 scrive alla famiglia "Al gentil signor Nino Zanzani Tuo affezionato Natale scusate se non sono venuto tanto bene essendo brutto si viene come si è e la mantellina non è la mia perché la mia è grigio verde" e ancora"Saluti affettuosi a tutti".

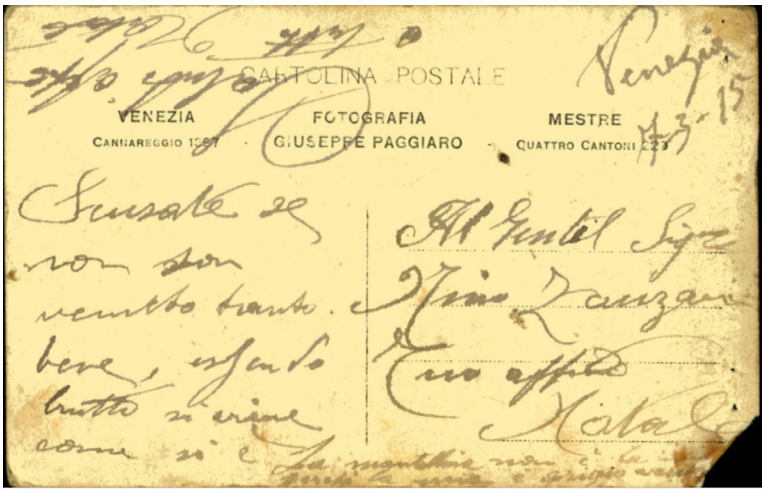

Figure 10 -11 Natale Zanzani, San Mauro di Romagna, FC - MCRR

Oppure quella del Caporal Maggiore Eugenio Favi di Forlì, morto il 5 dicembre 1915 per le ferite riportate in combattimento, che portava un semplice messaggio affettuoso: "Un sincero ricordo vostro figlio e fratello E. Favi Bacioni". All'immagine fotografica è stato significativamente fissato con alcuni spilli, in un secondo momento, un triangolino tricolore e la scritta manoscritta "Favi Eugenio di Giulio (Forlì)".

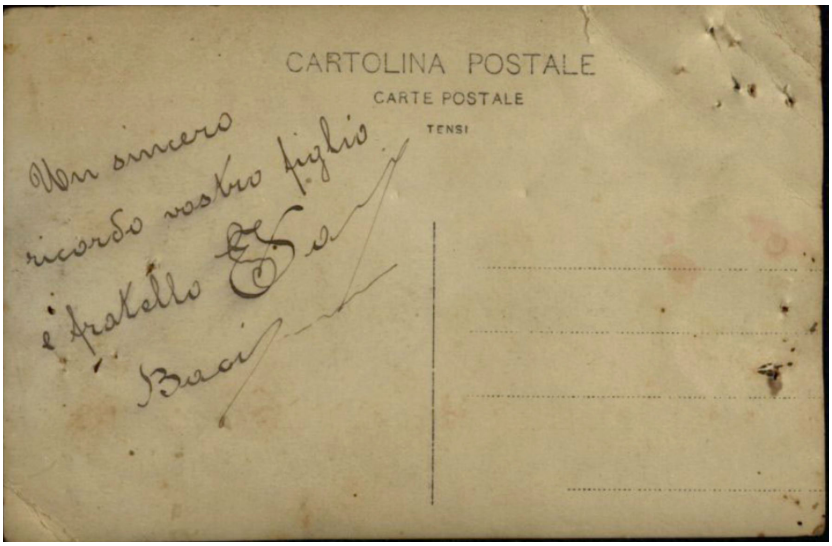

Figure 12 - 13 Eugenio Favi, Forlì, FC- MCRR

Probabilmente una spiegazione del così basso numero di cartoline “viaggiate” è da cercare nella reticenza delle famiglie a cedere immagini dei propri cari. È questo un aspetto non secondario: come sappiamo quando Boselli lanciò la raccolta di documenti e cartoline, rassicurò le famiglie che avrebbe fatto copia delle immagini e dei documenti del loro congiunto, trattenendo la copia e restituendo alla famiglia l'originale. È plausibile dunque che molte immagini siano in realtà una copia dell'originale fotografico, e infatti non è raro trovare all’interno dei fascicoli la richiesta di restituzione “perché [erano] cari ricordi di famiglia”. In alternativa è anche plausibile che fosse la famiglia stessa ad inviare al Comitato la riproduzione, per non separarsi dall’originale.

Naturalmente, in linea generale può essere complicato stabilire con sicurezza quali immagini siano state riprodotte o ristampate e quali invece siano originali. Certamente lo studio dei caratteri dell’oggetto fotografico può esserci di aiuto ma può non sciogliere alcuni dubbi. Tutti i ritratti su formati storici (*Carte de visite*, *Cabinet*, Margherita, ecc) e per quelle immagini che riportano come timbro o indicazione d’autorità uno studio lontano dalla residenza del soldato, è plausibile che le foto all’interno dei fascicoli siano gli originali che la famiglia inviò al Comitato Nazionale, in attesa della loro restituzione una volta riprodotti, ma che quest’ultimi siano stati in realtà trattenuti e mai più restituiti, come sembra ad esempio nel caso del ritratto del soldato Gualtiero Rossi di Forlì, il cui verso reca alcune indicazioni di stampa: "50x65. Tutto come sta senza sfumatura intorno al fondo se si può [f.to F Boni]". Con una penna nera e altra calligrafia si indicano anche qui i dati del caduto: militare Rossi Gualtiero di Forlì, morto sul campo dell'onore (premiato studio fotografico A. Garatti - Treviso)”. In questo caso possiamo ipotizzare appunto, che sul verso di questo originale fossero state scritte le indicazioni per la riproduzione ma che in realtà non sia mai stata eseguita, trovandosi l’originale ancora nel fascicolo del caduto come unica immagine).

Figure 14 - 15 Gualtiero Rossi (Forlì), FC - MCRR

Un'analisi dei supporti e delle iscrizioni che si trovano direttamente sulla fotografia così come il resto della documentazione del fascicolo, risulta dunque sempre fondamentale. Ad esempio, trovare dediche o annotazioni estemporanee può esser il segno della vita “in famiglia” dell’immagine e quindi della sua originalità, al contrario retri completamente bianchi, o con le sole scritte biografiche sul caduto, senza altra scritta che possa far intendere il precedente possesso dell'immagine e il suo passaggio dalla famiglia al Comitato, può essere indizio di una riproduzione o di una ristampa

Ci sono casi al contrario dove è abbastanza semplice individuare una riproduzione, un caso ricorrente ad esempio riguarda la riproduzione di un ritratto individuale estrapolato da una foto di gruppo, attraverso la mascheratura del resto dei soggetti. Questa tecnica veniva praticata quando la famiglia non possedeva ritratti individuali o "buoni" del caduto e si era costretti a compiere una riproduzione selettiva da un ritratto originale di gruppo. È il caso ad esempio del caporalmaggiore dei bersaglieri Luigi Medri, morto nel 1917 sul Carso. L'immagine, prodotta dallo studio Fotografia Milanese di Forlì, ha un timbro a secco con la scritta "Riproduzione".

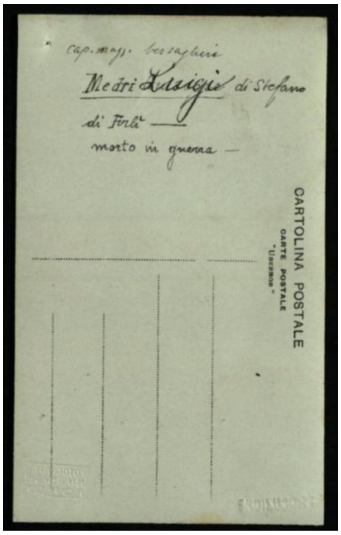

Figure 16 - 17 Premiato Studio Fotografia Milanese, Luigi Medri (Forlì), FC - MCRR

Abbiamo trovato anche casi in cui le immagini sono state letteralmente "strappate" dall'album dei ricordi familiari a cui evidentemente appartenevano. È l'esempio del ritratto del soldato Valentino Chisu di Crosci (Sassari), decorato con medaglia al valore, il cui verso mostra lo strappo dai supporti secondari a cui l'immagine era incollata.

Figure 18 - 19: Valentino Chisu, Sassari, FC - MCRR

In altri casi invece, è possibile riconoscere i segni lasciati da eventuali astucci, cornici o pass partout che custodivano l'immagine, come nel ritratto di Eroldo Cicu di Sassari.

Figura 20 Eroldo Cicu, Sassari, FC- MCRR

Molto spesso nel retro delle immagini alle dediche e ai ricordi familiari, agli affettuosi e cari saluti, si aggiungono o si sostituiscono, a seconda dei casi, le biografie dei caduti, tracciate secondo un'enfasi retorica da chi ne presiedeva la raccolta. È il caso del soldato semplice Romeo Alessi di Santarcangelo (Forlì) di cui abbiamo il ritratto stampato dallo studio fotografico A. Rabbi di Bologna, in formato cartolina, dove possiamo leggere: "Fervente repubblicano, soldato volontario nel glorioso 11° Fanteria, morto per febbri tifoidi all'ospedale di Baggina di Milano il 2 settembre 1916, dopo ben 13 mesi di fronte col nome santo della madre patria sulle labbra".

Figure 21- 22: Romeo Alessi, Santarcangelo di Romagna (Forlì), FC - MCRR

Anche quando non si trovano veri e propri epitaffi, sono sempre presenti nome e cognome del caduto e la località di nascita, poiché era necessario aggiungere dati sull'identità della persona ritratta in quanto l'immagine era uscita dall'ambito familiare.

Per terminare questa breve carrellata di esempi fotografici, si può citare il caso del ritratto del Sottotenente Mario Foddai del 125mo fanteria, la cui famiglia decise di donare “l’ultima fotografia dell’eroe caduto” al Comitato Nazionale, come si può leggere dalla nota manoscritta su verso della cartolina, in figura 23. Ci sembra un caso interessante perché mostra che non vi era solo sfiducia verso quella Patria a cui le famiglie avevano già versato un alto tributo di sangue, ma esisteva anche una forma di consenso su cui aveva evidentemente forte presa la retorica dei caduti. Un consenso che spingeva le famiglie a "donare" anche “l’ultima” immagine del proprio caro poiché tale gesto avrebbe permesso di valorizzarne l'atto eroico supremo e in una certa misura risarcirle simbolicamente dal lutto che le aveva colpite

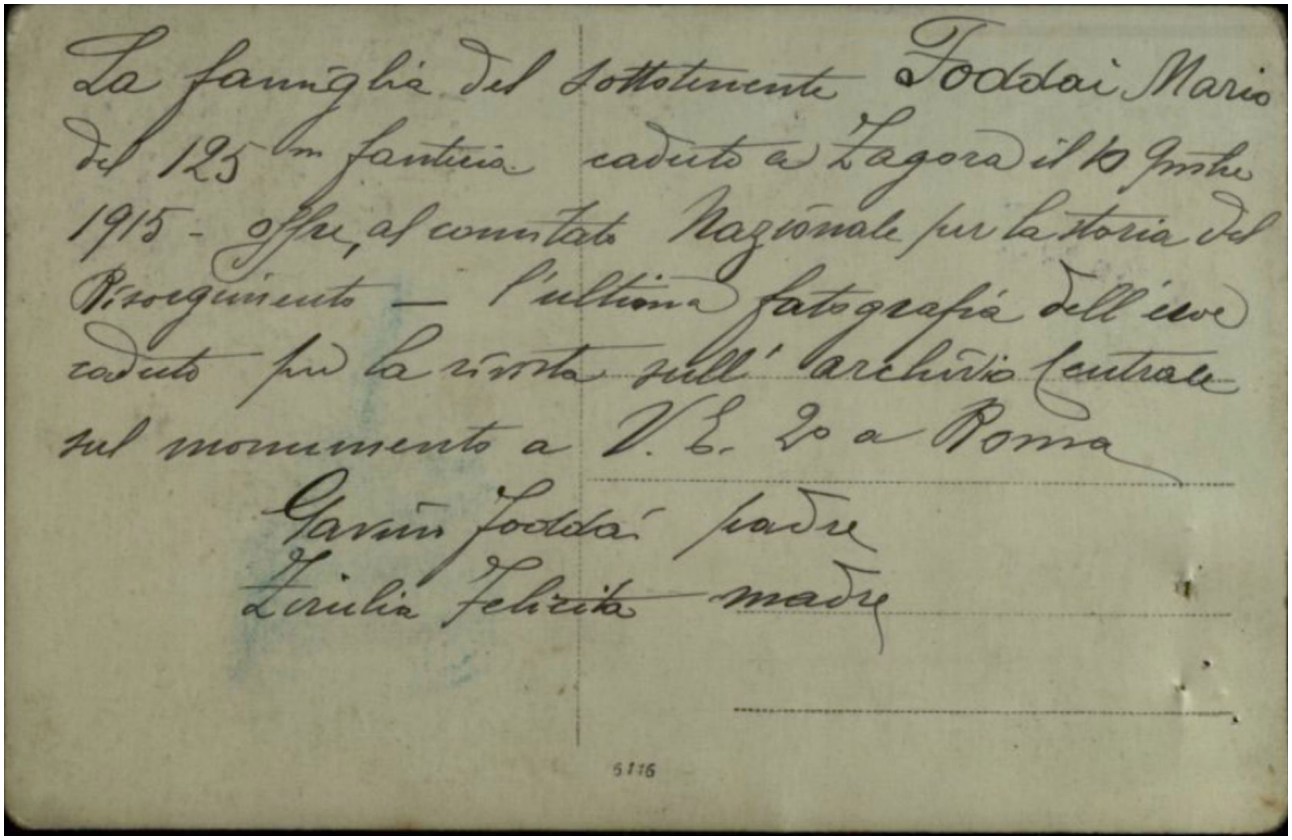
La famiglia del sottotenente Foddai Mario
del 125mo fanteria caduto a Zagora il 10 giugno
1915 - offre al comitato Nazionale per la storia del
Risorgimento — l'ultima fotografia dell'eroe
caduto per la vista sull'archivio centrale
sul monumento a V. E. 2° a Roma
Carmin Foddai padre
Giulia Felicita madre

Figura 23 Mario Foddai, verso cartolina, (Sassari), FC - MCRR

Più in generale dunque, e per concludere, quello che sembra emergere dall’analisi di queste tracce fotografiche è l’assoluta importanza dei contesti che le immagini attraversano. Ad esserne direttamente influenzata è la funzione delle immagini e il loro significato, costantemente rinegoziato fra istanze pubbliche e private.
Il ritratto che originariamente veicolava un messaggio privato d’affetto e dava conforto ai familiari lontani, diventa dopo la morte del soldato, funzionale al “lavoro” del ricordo. Successivamente, dopo aver passato la soglia dell’archivio del Comitato Nazionale, si fa testimonianza visiva che attesta l'identità del caduto e soprattutto la sua appropriazione in un’ottica di retorica nazional-patriottica, lasciando comprendere quanto il dispositivo fotografico abbia profondamente e intensamente concorso al processo di costruzione del mito dei caduti.

i www.14-18.it
ii In questo senso per la verità bisogna ricordare anche come cambi il concetto stesso di eroismo che si trasforma da esaltazione delle virtù individuali all'essere perfetto ingranaggio della "macchina-guerra". Sulla questione rappresentazione della violenza e della morte in fotografia e sulle differenti declinazioni nazionali veda (A. Holzer, 2007; Beurier 2016; About, I., Beurier J., Tomassini L., 2006; Danchin E., 2012)
iii Questi aspetti più delicati occuparono poco spazio anche sui principali settimanali illustrati, ad esempio la "Domenica del Corriere", dedicò alle operazioni militari e ai combattimenti poco meno dell'1,5% delle fotografie pubblicate sulle sue pagine, (Tomassini, 1996).
iv Secondo la storiografia francese però tali rappresentazioni dei "propri" morti iniziarono a diminuire già dal luglio 1916. A questo proposito è utile ricordare come, nonostante rimanesse centrale il tema della rappresentazione del corpo offeso, da questa data in poi, le immagini di rovine architettoniche iniziarono a sostituire quelle dei corpi esanimi o feriti dei soldati. Le rovine divennero decisive a livello simbolico simbolico, rappresentando metaforicamente il corpo ferito della patria (Kott, 2013; Danchin E., 2018; Maingon C., 2014; Biscioni R. 2019).
v È già noto il grande interesse che Governo e Forze Armate dedicarono alla fotografia, creando dal 1916, apparati specifici per la sua produzione e circolazione. Possiamo ricordare in particolare le attività dell'Ufficio Stampa e Propaganda direttamente dipendente dal Comando Supremo, grazie alla collaborazione di Ugo Ojetti, che dirigerà l'attività di tutte le squadre fotografiche militari sparse per i vari fronti di guerra, creando un grande archivio visivo del conflitto e gestendo direttamente i rapporti con la stampa illustrata, sia nazionale che esteraI reparti fotografici durante la Prima guerra mondiale contavano quasi 600 operatori con una produzione di oltre 150.000 immagini del conflitto.
vi La Vest Pocket Kodak, prodotta dal 1912 al 1926, è un'evoluzione della Pocket Kodak, diffusissima durante la Prima guerra mondiale su tutti i fronti bellici grazie alle sue caratteristiche di praticità, facilità e rapidità d'uso e dimensioni contenute.
vii La «Domenica del Corriere» pubblica nel primo anno di guerra 1.273 immagini di decorati accompagnati dal nome, il grado militare e la località di provenienza, per un totale di 2.444 fino alla cessione definitiva della rubrica nel marzo 1916. Si trattava di un numero abbastanza limitato se pensiamo che il numero di perdite italiane nelle sole prime 4 battaglie dell'Isonzo, cioè fino alla fine del 1915 furono 62.000.
viii L'On. Paolo Boselli, presidente del Comitato, firmò il 1 agosto 1915 la prima circolare, con la quale chiedeva agli enti pubblici di partecipare alla "Raccolta di testimonianze e di documenti storici sull'attuale Guerra Italo-Austrica" che al settimo dei dieci punti in cui si articolava prevedeva la raccolta di materiale documentario grafico e in primo luogo dei "ritratti dei combattenti caduti e di segnalato valore".
ix Ministero della Pubblica Istruzione, Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, circolare "Raccolta di documenti storici sull'attuale guerra", la copia citata è stata spedita il 13 marzo 1917.
x Ne è un esempio, fra i tanti, il municipio di Castelfiorentino oppure quello di Cesena che grazie all'allora direttore della Biblioteca Malatestiana, Dino Bazzocchi, organizzò il progetto l'Album d'oro che preveda la pubblicazione periodica di 12 biografie di caduti cesenati. Il progetto non fu mai portato a termine ma si riuscì a raccogliere un buon numero di materiali, che oggi formano il Fondo Caduti della Malatestiana (Balzani, 2000; Lontani 2018).
xi www.14-18.it
xii Naturalmente i dati sono relativi e fanno riferimento a un campione ristretto di circa 412 fascicoli su un totale di 29183 record.
xiii Secondo un'abitudine ben radicata negli atelier fotografici da metà Ottocento in poi. Sul ritratto fotografico esiste una bibliografia enorme (Grazioli 1998).