

# DA VITTIME A EROI LA COSTRUZIONE DI UNA MEMORIA VISUALE DEI CADUTI DELLA GRANDE GUERRA 1915-1918

Raffaella Biscioni

CONTEMPORARY 9



# DA VITTIME A EROI LA COSTRUZIONE DI UNA MEMORIA VISUALE DEI CADUTI DELLA GRANDE GUERRA 1915-1918

**Raffaella Biscioni**

---

CONTEMPORARY 9



## Contemporary

---

Collana patrocinata dalla Fondazione di Studi Storici "Filippo Turati"

Diretta da Maurizio Degl'Innocenti e Luigi Tomassini

Fondazione di Studi Storici  
"Filippo Turati"



Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Campus di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali

I testi pubblicati sono double blind peer reviewed

© Copyright 2021 by Pacini Editore Srl

ISBN 978-8-86995-942-4

*Realizzazione editoriale*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)

*Rapporti con le Università e Istituzioni*

Lisa Lorusso

*Responsabile di redazione*

Silvia Frassi

*In copertina:*

*Ritratto del caduto Guido Zanetti, Fototeca dei Musei Civici di Trieste*

*Fotolito e Stampa*

**IGP** Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 635.

# INDICE

<b>Introduzione</b> .....	pag.	5
Lo stato degli studi .....	»	5
Le fonti .....	»	9
<b>I. La mobilitazione della società civile per la guerra e il progetto per la costruzione di una memoria fotografica dei caduti</b> .....		15
1. La mobilitazione della società civile per la guerra in Italia ...»		17
1.1. Le varie forme di mobilitazione del “fronte interno” ....»		22
1.2. Opinione pubblica e organizzazione del consenso: la mobilitazione del “fronte interno”.....»		24
1.3. La mobilitazione degli intellettuali.....»		27
1.4. Mobilitazioni dall’alto: militari e civili .....	»	33
1.5. L’Ufficio Storiografico della mobilitazione.....»		35
2. L’elaborazione del lutto fra pubblico e privato.....»		41
2.1. La morte di massa e l’elaborazione privata del lutto .....	»	42
2.2. Religione laica e risveglio del sentimento religioso ..»		50
2.3. Famiglia, società civile e Stato: il progetto del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento tra costruzione della memoria ed elaborazione del lutto .....	»	55
3. Fotografia e comunicazione .....		69
3.1. Produzione e controllo della circolazione delle fotografie .....	»	75
3.2. I fotografi contro il Comitato per la Storia del Risorgimento .....	»	81
<b>II. I fascicoli personali dei caduti fra rappresentazione fotografica e memoria</b> .....		85
1. Ritratto fotografico e memoria familiare.....»		87
1.1. La pratica del ritratto .....	»	89
1.2. I caratteri del ritratto in carte de visite .....	»	93

1.3. L'album: costruzione di una memoria familiare .....	»	97
1.4. Militari e fotografia .....	»	101
1.5. L'invisibilità della morte in battaglia .....	»	105
2. I fascicoli dei caduti: un'analisi quantitativa .....	»	109
2.1. La costruzione del campione.....	»	118
2.2. Soldati, ufficiali, sottufficiali .....	»	119
2.4. In divisa o in borghese? .....	»	129
2.5. Gli autori delle fotografie: gli studi fotografici .....	»	131
2.6. Inquadratura e tipologia di ripresa .....	»	138
2.7. Tipologie e formati fotografici .....	»	150
3. L'immagine fotografica del caduto fra rappresentazione e autorappresentazione .....	»	164
3.1. Modelli risorgimentali: il precedente dell'Album dei Mille .....	»	167
3.2. I ritratti del fondo Caduti: posa e attributi iconografici ..	»	175
3.3. L'abbigliamento.....	»	178
3.4. La divisa militare: attributi iconografici e simbolici....	»	181
3.5. Soggetti in abiti civili: accessori ed elementi simbolici... »	»	185
3.6. "Biografie iconiche" fra pathos ed ethos.....	»	189
3.7. Retorica eroica e fotografia .....	»	190
3.8. I volontari giuliani .....	»	196
3.9. I luttini fotografici.....	»	204
Epilogo .....	»	219
<b>Indice dei nomi .....</b>	<b>»</b>	<b>225</b>

# INTRODUZIONE

## Lo stato degli studi

La recente ricorrenza del centenario della Grande Guerra ha prodotto una serie molto ampia di studi, che hanno in parte cercato di rivedere o rinnovare le acquisizioni storiografiche sul conflitto. D'altra parte l'opera di studio e di analisi della prima guerra mondiale ha seguito nei cent'anni precedenti un andamento di lungo periodo, ben illustrato dalla sintesi storiografica di Prost e Winter<sup>1</sup>, su cui l'occasione del centenario ha influito in maniera tutto sommato modesta, dal punto di vista del rinnovamento storiografico.

Piuttosto innovative e interessanti sono state invece le iniziative di raccolta, valorizzazione e messa a disposizione dei documenti che sono state attuate soprattutto in Europa (il continente inizialmente protagonista del conflitto). Europeana 1914-18 ad esempio si è configurata come una gigantesca azione collaborativa fra governi, coinvolgendo archivi, biblioteche, istituti culturali ed infine anche singoli cittadini dell'Unione. Ciò ha portato al recupero di una notevole mole di documentazione relativa alla guerra ancora non emersa e conosciuta, ma anche e soprattutto alla valorizzazione della documentazione già nota (fra cui appunto anche il fondo archivistico principale su cui si basa questo studio), puntando molto sulle nuove tecnologie digitali per garantire un accesso esteso e libero a tutti gli interessati.

Il senso politico di questa operazione, che ha coinvolto l'Unione e i governi aderenti per garantire ingenti stanziamenti, era

---

<sup>1</sup> A. Prost, J. Winter, *The Great War in History: Debates and Controversies, 1914 to the Present*, Cambridge, CUP, 2005.; ed. aggiornata, Cambridge, CUP, 2020.

piuttosto evidente nel suo nucleo più basilare: ricordare ai cittadini attuali dell'Unione che le divisioni e le rivalità che basate sulle singole identità nazionali o statuali avevano portato un secolo prima non solo ad una immane tragedia, ma anche ad un declino gravissimo e irreversibile dell'egemonia europea a livello mondiale, che si era consolidata nei secoli precedenti.

Si è trattato in altre parole di una gigantesca operazione di costruzione di una memoria culturale della guerra, nel senso con cui l'espressione è stata usata da Aleida e Jan Assmann<sup>2</sup>. La direttrice di fondo su cui si è mosso tale progetto, cioè la creazione di una memoria condivisa della guerra, superando le originarie forti contrapposizioni del primo periodo degli studi (fra gli anni '20 e '30 del XX secolo, ma perdurate anche nel secondo dopoguerra), è del resto implicita anche nel fatto che negli ultimi decenni gli studi sulla guerra sono stati caratterizzati da una forte adesione alla corrente dei "cultural studies", in particolare con una forte accentuazione dell'attenzione rivolta alla esperienza di guerra, e alla costruzione di una "memoria moderna" della guerra.

È abbastanza evidente che ricostruire l'esperienza di guerra dei combattenti significa portare l'attenzione su un elemento di forte condivisione, dato che in tutti gli eserciti l'impatto del conflitto tecnologico sulla massa dei combattenti era stato analogo. Come ha affermato Eric Leed, si manifestò per la prima volta in maniera evidente l'inadeguatezza del corpo umano alla battaglia, i soldati si trovavano a vivere in un ambiente ristretto e sotterraneo come le trincee, a doversi confrontare con un apparato meccanico e con procedure rigide ed obbligate che lasciavano poco spazio al tradizionale valore o all'abilità individuale in tutti gli eserciti<sup>3</sup>. Si può quindi supporre che il vissuto dei combattenti sia stato caratterizzato da tratti largamente comuni, al di là dei singoli eserciti di appartenenza.

Un altro elemento importante di questo tipo di costruzione della memoria culturale della guerra risiede nel fatto che in inizia-

---

<sup>2</sup> J. Assmann, *La memoria culturale: Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; Aleida Assmann, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2014.

<sup>3</sup> E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1985.

tive come Europeana sono state largamente usate metodologie e pratiche di public history.

Questo ha introdotto una componente partecipativa da parte dei singoli cittadini che hanno contribuito alla raccolta di nuovi documenti, spesso in ambito familiare e privato, e quindi sfuggiti in precedenza alla rete organizzativa degli istituti di conservazione e allo studio degli storici. La dimensione partecipativa della public history implica però anche l'introduzione di un forte elemento motivazionale, dato che l'interesse alla partecipazione a questo tipo di attività muove non dalla dimensione professionale, che si suppone dominata da preoccupazioni di tipo scientifico, ma muove anche e soprattutto da interessi di tipo emotivo o etico o da intenti conoscitivi fortemente legati a problematiche attuali.

Naturalmente si tratta di piani diversi, ma non del tutto separati. Ad esempio in studi recenti è stata sottolineata con forza anche in ambito scientifico e accademico, l'esigenza di portare attenzione anche agli elementi empatici che possono non solo motivare l'interesse per un determinato argomento, ma anche contribuire ad una maggiore comprensione degli eventi da un punto di vista scientifico conoscitivo<sup>4</sup>.

Un altro elemento da sottolineare è che già la stagione di grande interesse storiografico per l'esperienza dei soldati al fronte ha portato all'individuazione della guerra mondiale come punto di svolta nella storia del ventesimo secolo dal punto di vista della storia culturale, anche non limitatamente ai combattenti impegnati nel conflitto.

Se è chiaro che il vero impatto con l'esperienza della guerra industrializzata, della modernità e della tecnologia era stato sostenuto dai milioni di soldati nelle trincee, è altrettanto evidente che il tema della svolta culturale determinata dalla guerra investiva anche la totalità della popolazione civile, che era coinvolta non fisicamente, ma altrettanto pesantemente dal punto di vista dei sentimenti, delle conseguenze sul piano emotivo e culturale.

---

<sup>4</sup> Un forte richiamo al valore anche euristico dell'empatia nel lavoro dello storico, applicato specificamente al tema della fotografia di guerra, si può trovare in J. Court, *Picturing History, Remembering Soldiers: World War I Photography between the Public and the Private*, in «History and Memory», Vol. 29, No. 1 (Spring/Summer 2017), pp. 72-103.



Rispetto alla storia e alla memoria della seconda guerra mondiale, è stato però assai meno presente nella storiografia sulla grande guerra il dibattito sul cosiddetto paradigma vittimario, cioè la forte attenzione verso la popolazione civile come vittima della guerra, vista a sua volta come manifestazione di violenza deprecabile in tutte le sue forme, ed indipendentemente dalle motivazioni ideologiche<sup>5</sup>.

Pur non condividendo tale paradigma, almeno nella forma schematica e banalizzata con cui lo abbiamo richiamato nelle righe precedenti, questo volume è dedicato proprio ad analizzare le forme in cui la società civile organizzò una risposta culturale alla tragedia della guerra, che coinvolgeva pesantemente in primo luogo i familiari dei caduti, portando a tentativi di mettere in atto pratiche collettive di elaborazione del lutto e di sostegno morale al dolore

---

<sup>5</sup> Per l'Italia una forte riaffermazione, ma con intenti polemici, della diffusione di tale paradigma nella cultura contemporanea è venuta da G. De Luna, *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano, 2011. De Luna però si riferisce direttamente alla situazione –politica oltre e prima che storiografica – degli ultimi decenni, sottolineando come la «centralità delle vittime», supportata da una serie di provvedimenti legislativi e dai media, porti al riaffacciarsi delle famiglie e dei singoli nello spazio pubblico con una fortissima carica rivendicativa e con «la soffocante presenza delle emozioni», nonché con una sorta di competizione fra le varie vittime. Nel dibattito internazionale il tema di uno spostamento dell'ottica dalla parte delle vittime era stato posto, seppure non come centrale, da Enzo Traverso, *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1915*, Bologna, il Mulino, 2007, mentre Toni Judt, *Dopoguerra. Com'è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Mondadori, Milano, 2005, aveva sottolineato come tale impostazione, che introduceva il culto della vittima come religione civile sostituendolo alle precedenti forme di culto della patria, avesse portato ad una indistinzione fra tutti coloro che si ponevano come autori di violenza, con una equiparazione sostanziale fra nazifascismo e comunismo ma anche con una condanna di operazioni belliche distruttive come quelle operate dagli alleati nella seconda guerra mondiale. Occorre dire che tale paradigma si applica, e prende vigore polemico, soprattutto in riferimento al secondo conflitto mondiale, anche se alcune opere sulla grande guerra uscite in occasione del centenario lo hanno adottato anche per il 14-18. Una forte opposizione polemica a questo paradigma in riferimento al primo conflitto mondiale è stata espressa nella recente seconda edizione del volume di Prost e Winter, che tiene conto degli studi usciti durante gli anni del centenario: A. Prost, J. Winter, *The Great War in History: Debates and Controversies, 1914 to the Present*, Cambridge, CUP, 2020, in particolare pp. 210-11 e 235. È interessante notare che Prost e Winter legano la loro forte opposizione al «victims' tale», come vedremo meglio in seguito, all'ondata di commemorazioni di cui Europeana 1914-18 è anche a loro parere l'esempio più significativo, e all'uso di materiali grafici e fotografici che favoriscono un punto di vista empatico verso le vittime della guerra.

della famiglia, impedendo nel contempo che la straordinaria entità delle perdite portasse a forme di dissenso e di opposizione alla guerra.

## Le fonti

I documenti e le fotografie riprodotti in questo volume provengono in gran parte da una singolare operazione svolta durante la guerra per iniziativa congiunta di una rete di organi centrali e periferici che facevano capo al governo italiano, con il coinvolgimento diretto però di una serie straordinariamente ampia di privati, in particolare dei familiari dei caduti in guerra. Fu Paolo Boselli, Presidente della Camera, e dal giugno 1916 presidente del Consiglio, a promuovere l'idea di una raccolta della documentazione della guerra in corso, nella sua veste di Presidente anche del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento (CNSR), istituito presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

L'idea di raccogliere le testimonianze e la documentazione della guerra già nel suo farsi non era particolarmente originale: c'erano esempi all'estero, e vi furono numerose iniziative anche in Italia, indipendenti o parallele a questa, messe in opera da privati, enti, associazioni, anche da altri Ministeri dello stesso governo nazionale.

Il progetto di Boselli era però particolarmente esteso e sistematico, ed anche molto diverso dalle coeve iniziative assunte a livello governativo in altri paesi, almeno a stare allo stato attuale degli studi. Inoltre, era particolarmente aperto e flessibile, sia pure appoggiandosi a una struttura burocratica come quella dei comuni e delle prefetture. Ebbe anche una applicazione sicuramente non pari alle attese dei promotori, ma molto rilevante in assoluto ed anche relativamente ad altri esperimenti consimili realizzati in altri paesi, come ad esempio nel Regno Unito.

Aveva una caratteristica molto moderna, al suo interno, cioè quella di puntare sull'uso di documentazione visiva, soprattutto della fotografia, in una dimensione molto interessante sia per quanto riguarda il potere evocativo dell'immagine fotografica, sia per quello che riguarda l'uso pubblico che di questo tipo di documentazione visiva era previsto, e che si andava peraltro diffondendo già in varie forme sui canali mediatici dell'epoca.

Un altro aspetto caratterizzante – anche in dimensione comparativa – era il forte coinvolgimento delle famiglie e degli enti locali, ovvero delle autorità pubbliche al livello di base. Il fatto che la partecipazione alla costruzione della memoria collettiva dei caduti fosse organizzata a partire dalla sfera privata della famiglia risulta molto interessante e originale anche a livello comparativo; e il fatto che il primo interlocutore della famiglia fosse dalla parte della sfera pubblica il sindaco del comune di appartenenza del caduto, risulta altrettanto importante per ricostruire le modalità e le caratteristiche di questa operazione, come caso di studio delle trasformazioni dei rapporti fra Stato e società civile e fra pubblico e privato rispetto ai modelli culturali e comportamentali del periodo precedente.

Inoltre, questo aspetto si lega al tema – molto presente nella recente storiografia sulla grande guerra – delle mobilitazioni, ovvero dei meccanismi messi in atto dallo Stato, ma anche da enti ed attori privati, per promuovere e gestire la partecipazione allo sforzo bellico. Gli studi hanno chiarito che occorre distinguere fra mobilitazioni dall'alto, centralizzate e con un alto grado di coercizione, il cui esempio più classico è la mobilitazione militare in senso proprio; e mobilitazioni dal basso, con un alto grado di partecipazione e di iniziativa dal basso, a cui il governo e lo Stato potevano fornire anche un appoggio indiretto<sup>6</sup>. Il caso del progetto sui caduti era evidentemente un caso misto, che offre molti spunti per riflettere sul tema del consenso/dissenso rispetto alla guerra spostandolo dalla contrapposizione dicotomica che aveva caratterizzato la prima stagione della storiografia sulla grande guerra, grosso modo attorno al 50° anniversario della fine delle ostilità, per spostarlo sulle concrete forme di organizzazione e gestione del controllo sociale durante i lunghi anni del conflitto e di fronte a forme di disagio sociale straordinariamente intense ed estese.

Infine, l'ampiezza del progetto, che coinvolse quasi 30.000 famiglie di altrettanti caduti, in tutte le regioni italiane, permette anche una visione comparativa su scala regionale; ma essendo la rilevazione articolata per comuni, permette anche una analisi

---

<sup>6</sup> Sui processi di mobilitazione nei vari paesi europei, cfr. J. Horne (ed.), *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War. Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare*, Cambridge, CUP 1997.

comparativa se non proprio fra città e campagna, almeno fra città capoluogo di provincia e comuni e centri minori nel territorio. Per questa via, sia pure con tutte le cautele del caso, abbiamo tentato anche una analisi geo e socioreferenziata dei fascicoli dei caduti, delle immagini e delle lettere, degli scritti e dei documenti in essi contenuti, per risalire dove possibile anche ad una lettura del modo in cui diversi ceti sociali e diverse culture locali e regionali affrontavano il tema della morte in guerra.

Naturalmente, il fondo archivistico che abbiamo privilegiato per la ricerca, può fornire molte utili indicazioni, ma da solo non può dare risposte complete e esaurienti a tali questioni, dato che in partenza ha un limite molto pesante, cioè che per la natura volontaria della partecipazione, esclude quasi totalmente l'area del dissenso e del rifiuto rispetto all'intervento in guerra, ma probabilmente anche una buona parte dell'area presumibilmente molto vasta dell'accettazione passiva del conflitto.

Per questo, prima di entrare nella analisi diretta del caso di studio, una prima parte di questo volume sarà dedicata ad inquadrare questa specifica operazione di costruzione di una memoria dei caduti in guerra all'interno del contesto della complessiva mobilitazione della nazione per la guerra, che è a mio parere il modo corretto, allo stato attuale degli studi, per impostare la riflessione sul nodo del consenso/dissenso rispetto alla guerra: un tema fondamentale che in altri contesti nazionali ha continuato a provocare fin quasi ai giorni nostri aspri confronti e fratture in campo storiografico<sup>7</sup>. Una seconda parte, quella centrale e più rilevante, sarà dedicata all'analisi delle immagini, che costituiscono la base su cui era stato concepito il progetto. Gli studi recenti sulla guerra hanno valorizzato molto le fonti iconografiche e fotografiche, ma con approcci molto diversi. In questo caso le immagini saranno usate per una lettura diretta di tipo iconografico; ma anche come documenti per una lettura seriale di regolarità e modelli di rappresentazione significativi dal punto di vista culturale e sociale, distinti per appartenenze regionali e cetuali. Infine, una terza parte sarà dedicata alla

---

<sup>7</sup> Il caso canonico è quello della storiografia francese, dove lo scontro di interpretazioni contrapposte non solo ha assunto contorni ben definiti attorno a gruppi di ricerca e luoghi della memoria ben identificati (Peronne-Somme e Craonne), ma ha avuto anche un peso ed una visibilità importanti a livello politico nazionale.

analisi di alcuni casi scelti volta a volta come tipici o come casi limite, facendo riferimento anche alla più tradizionale memoria scritta, cioè testi e documenti presenti nei fascicoli.

### *Ringraziamenti*

Un riconoscimento “istituzionale” è dovuto preliminarmente da parte mia all’Istituto per la Storia del Risorgimento italiano, in Roma, che detiene il fondo “Fascicoli caduti” che ha fornito una base documentaria fondamentale per questo lavoro, dato che è stato reso disponibile on line in maniera esemplare e perfettamente fungibile per la ricerca. In particolare, più personalmente, vorrei ringraziare il dott. Marco Pizzo che a più riprese, dalle mie prime ricerche presso l’Istituto molti anni fa, fino alla sua più recente partecipazione al Convegno “Il dolore, il lutto, la gloria” presso il mio Dipartimento a Ravenna mi ha fornito indicazioni molto utili grazie alla sua grande conoscenza delle fonti e della storia dell’Istituto.

Per scrivere questo libro è stato necessario il sostegno e l’incoraggiamento di tante persone e amici che mi hanno permesso di mettere sempre più a fuoco il percorso da seguire e di portare a conclusione il lavoro: ad essi va il mio più grande e sentito ringraziamento.

In primo luogo, vorrei ringraziare il mio maestro Luigi Tomasini che con la consueta generosità ha voluto condividere con me la sua straordinaria conoscenza e competenza e che mi ha permesso di semplificare e chiarire non pochi aspetti e passaggi del volume. Grazie a lui, che è stato titolare degli insegnamenti di Storia Contemporanea e di Storia della Fotografia e degli audiovisivi presso l’ateneo di Bologna e nel cui ambito ho potuto svolgere attività didattica e di esercitazioni negli anni passati, ho potuto conoscere ed appassionarmi ai temi trattati ora in questo volume.

L’ottima organizzazione del sito web dell’Istituto per la storia del Risorgimento italiano ha reso molto più agevole anche il lavoro di gestione dei dati e dei materiali digitalizzati, ma la preparazione di una banca dati per la costruzione del campione su cui è basato il presente volume è stato un lavoro piuttosto complesso, per cui mi sono potuta valere ripetutamente dei consigli e dell’aiuto del prof. Stefano Allegrezza. Un profondo ringraziamento anche alla dott.ssa Sandra Gasperini per avermi aiutato nel controllo e verifica di tutta la banca dati.

Per la parte di analisi del materiale fotografico mi sono valsa degli studi e delle suggestioni di alcuni studiosi affermati nel settore degli studi di cultura fotografica che da qualche tempo ho avuto l'onore di affiancare nel Consiglio Direttivo della Società Italiana di Studi sulla Fotografia, e dei cui consigli e pareri mi sono potuta valere più direttamente. Fra questi vorrei ricordare in particolare Francesco Faeta, Giovanni Fiorentino, Lucia Miodini, Serge Noiret, Silvia Paoli e Tiziana Serena. Un ringraziamento particolarmente sentito va alla dott.ssa Lisa Lorusso per il prezioso aiuto e il grande sostegno alla realizzazione del volume e alla dott.ssa Silvia Frassi per la qualità del suo lavoro grafico e la collaborazione dal punto di vista editoriale e redazionale.

In maniera meno formale ma altrettanto sentita vorrei ringraziare tutti gli studenti che negli anni scorsi hanno seguito i miei corsi presso la Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università di Bologna e che hanno svolto esercitazioni sui materiali, con loro ho potuto esaminare la fonte e discutere dei tanti possibili percorsi di lettura.

In ultimo vorrei ringraziare la mia famiglia per l'affetto, il supporto e la pazienza che mi hanno dimostrato durante la stesura del volume.



# I. LA MOBILITAZIONE DELLA SOCIETÀ CIVILE PER LA GUERRA E IL PROGETTO PER LA COSTRUZIONE DI UNA MEMORIA FOTOGRAFICA DEI CADUTI

Questo volume intende partire dal progetto di una raccolta sistematica delle fotografie dei decorati e dei morti in combattimento elaborato e attuato da Paolo Boselli, nella sua veste di Presidente del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento (ma valendosi anche delle cariche istituzionali che coprì in quel periodo, di presidente della Camera e poi di capo del governo) per verificare come anche in Italia la prima guerra mondiale abbia portato alla necessità di dare risposta a traumi e a perturbamenti profondi nella mentalità collettiva, e specificamente come si sia configurato un originale tentativo di creare una elaborazione collettiva del lutto attraverso la costruzione di una memoria condivisa che passasse attraverso l'eroizzazione dei caduti, delle vittime della guerra, anche e soprattutto attraverso l'uso delle immagini.

Entrano in gioco in questa analisi alcune questioni storiografiche che da tempo caratterizzano il dibattito sulla storia della grande guerra.

In primo luogo il tema del consenso/dissenso della popolazione rispetto alla guerra. Il progetto di raccolta e valorizzazione delle fotografie e dei documenti dei caduti si presenta evidentemente come una operazione destinata a creare o mantenere il consenso proprio presso quelle fasce di popolazione che avevano subito il danno più tragico e irreparabile dal conflitto, e cioè le famiglie dei caduti. In una certa misura, in effetti, il successo di questo tentativo può essere misurato, in relazione ad alcuni parametri significativi come il ceto sociale o la provenienza geografica, e la maggiore o minore partecipazione delle famiglie può essere letta come un indicatore puro e semplice del grado di consenso esistente. Ma vi è un'altra ottica in cui cercheremo di leggere questa storia, guardan-



do al suo farsi, al modo in cui è stato realizzato il progetto e agli attori sociali coinvolti. Da questo punto di vista appare come uno di quei processi di mobilitazione che caratterizzano, e modificano sensibilmente i rapporti fra società civile e stato durante il primo conflitto mondiale.

In secondo luogo in questo capitolo sarà affrontato anche il tema della elaborazione del lutto e della costruzione di quello che George Mosse ha definito “il mito dei caduti”. Il progetto di Boselli e del CNSR infatti si può capire appieno solo se inserito nel contesto di quel complesso insieme di ritualità, di monumenti, di oggettivazione e conservazione di elementi memoriali relativi ai caduti, che spazia dai “luttini” delle singole famiglie fino alla grande operazione collettiva del milite ignoto, passando attraverso operazioni di monumentalizzazione del ricordo che si protraggono a lungo in seguito, ed anzi hanno il loro acme durante il periodo fascista. Rispetto a questa ultima fase, in cui però la forte impronta politica, la direzione centralizzata e l’alto grado di coercizione toglievano molto significato alla dialettica consenso/dissenso, il progetto di costruzione di una monumentalizzazione della memoria attraverso i fascicoli dei caduti è molto interessante proprio perché è realizzato durante la guerra e nell’immediatezza degli eventi luttuosi, mentre l’impatto emotivo sui familiari era più forte, scontando quindi tutti i rischi e le incertezze che una operazione del genere poteva comportare. Sotto questo aspetto, la dialettica fra pubblico e privato, che è tipica del progetto Boselli, e che permea quindi tutto il presente volume, comporta implicazioni importanti, come vedremo, anche sul piano della storia culturale e della modificazione profonda di alcuni schemi mentali che la guerra produce.

In terzo luogo, si affronterà il tema delle trasformazioni nella comunicazione visuale mettendo in rilievo appunto alcune questioni relative alle ingenuità, agli errori, agli adattamenti e alle correzioni di rotta che costellarono la realizzazione pratica del progetto. Indubbiamente il progetto aveva al suo nucleo centrale un elemento di modernità, dato che si basava soprattutto sulla raccolta di fotografie. La fotografia – come modo di rappresentazione meccanico, automatico, “tecnologico” – conobbe durante la guerra “industrializzata” del 1914-18 una straordinaria diffusione, testimoniata anche dal forte impulso che dette al passaggio dalla illustrazione manuale alla fotografia in tutta la stampa illustrata. Ma, così come le nuove armi tecnologiche che il conflitto introdusse sui vari fronti

di guerra incontrarono non poche difficoltà ad essere usate con efficacia e in maniera appropriata e nuova rispetto alle consuete prassi delle operazioni belliche, anche la fotografia trovò non poche difficoltà ad essere usata appropriatamente, in un contesto culturale e comunicativo che richiedeva forti trasformazioni anche nei canali e nelle forme di comunicazione visuale. Ad esempio, un tentativo del tutto analogo a quello dei fascicoli dei caduti fu compiuto, pressappoco nello stesso arco di tempo, dalle maggiori riviste illustrate dell'epoca. Le forme in cui però fu realizzato (tipicamente attraverso grandi pagine centrali interamente dedicate a ritratti fotografici di piccolo formato dei caduti, con solo i dati anagrafici essenziali) ebbero effetti contrastanti, e scontarono alcune difficoltà a trovare forme espressive adeguate, che indussero alcuni osservatori autorevoli, come Ugo Ojetti (all'epoca responsabile della politica di comunicazione fotografica dell'Esercito) a denunciarli come controproducenti, e addirittura deprimenti per lo spirito pubblico, al di là delle ottime e patriottiche intenzioni dei giornalisti promotori.

A differenza però di queste operazioni giornalistiche (peraltro molto estese e prolungate), che si muovevano prioritariamente nell'ambito della sfera pubblica, il progetto dei fascicoli dei caduti si muoveva in una dimensione fortemente interattiva fra pubblico e privato e stimolò una serie di iniziative e di modalità nuove di comunicazione che cercheremo di prendere in esame almeno nella seconda parte del volume.

## **1. La mobilitazione della società civile per la guerra in Italia**

Il progetto che portò alla costituzione del fondo "Fascicoli dei Caduti" presso l'attuale Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, per poter essere compreso appieno nella sua genesi e nella sua applicazione e concreta realizzazione, va dunque inquadrato nel tema più generale delle forme di mobilitazione della società civile per la guerra.

Già da molto tempo la più qualificata produzione storiografica a livello internazionale ha promosso una riflessione approfondita sulle forme di mobilitazione civile che furono messe in opera fra il 1914 e il 1918 per sostenere lo sforzo bellico in tutte le nazioni belligeranti.

Un confronto così impegnativo e prolungato come fu la guerra del 1914-18, che mise a dura prova non solo gli eserciti, ma le economie, le strutture sociali, lo spirito pubblico e la capacità di resistenza della popolazione di fronte a disagi e carenze inusitate, richiedeva, per essere superato, la partecipazione non solo degli eserciti, ma di tutto il corpo della nazione. I tedeschi poterono alimentare il mito dell'esercito invitto che aveva dovuto accettare la sconfitta nel novembre del 1918 perché ormai il fronte interno aveva ceduto, mentre il fronte militare ancora resisteva sui territori occupati senza che un nemico avesse calcato il territorio della Germania: è una rappresentazione di parte, e solo formalmente corretta, ma che sottolinea come anche la partecipazione della popolazione civile e la tenuta del fronte interno fossero un elemento fondamentale per il superamento di quella prova.

A sua volta, per garantire la partecipazione della società civile all'interno del paese, non si poteva far ricorso al rigido regime disciplinare che era imposto ai soldati al fronte, ma occorreva ricercare una adesione, un certo grado almeno di consenso rispetto alla conduzione della guerra, da parte dei governi e dei comandi militari.

La classica questione storiografica del consenso/dissenso rispetto alla guerra, in questa ottica, può valere al massimo per le concitate giornate dell'agosto 1914; per tutto il periodo successivo diventa molto più problematica e sfumata, via via che il conflitto rivela volti nuovi e problemi imprevisi; le varie forme di mobilitazione cercano di organizzare e stimolare al massimo la partecipazione, ma muovendosi con una accorta miscelazione, volta a volta diversa, di incentivazione e di coercizione, per aggregare il consenso nella misura e nel modo migliori. In questo complesso tipo di articolazione della società civile cambiano notevolmente anche alcuni schemi mentali e comportamentali di fondo, sia nei rapporti fra la società civile e lo stato, sia a livello culturale, per quanto riguarda tutta una serie di relazioni fra sessi, ceti, relazioni familiari e sociali. Qui ci occupiamo di un caso molto specifico di mobilitazione sul terreno culturale, ma sarà utile tentare brevemente di inquadrarlo in un contesto più ampio, nazionale e anche internazionale, perché per molti aspetti il "modello" italiano di mobilitazione del fronte interno – di cui il nostro caso di studio è parte – ha una propria caratterizzazione particolare.

In Italia, i processi di mobilitazione ebbero infatti una diffusione straordinaria e seguirono schemi piuttosto originali e diversi, su scala comparativa, rispetto ai principali paesi europei<sup>1</sup>.

La principale ragione di questa differenza comparativa è di ordine politico, e risiede nei modi e nei tempi in cui l'Italia decise il proprio intervento in guerra. Negli altri paesi europei «l'entusiasmo d'agosto», ovvero l'ondata di consenso popolare alla guerra, mise quasi del tutto in ombra le ragioni, che pure esistevano, di una opposizione all'intervento nel conflitto, e sostenne a lungo, durante i lunghi anni successivi, la partecipazione della popolazione all'organizzazione interna per lo sforzo bellico; ma in Italia – che entrò in guerra solo dopo poco meno di un anno dallo scoppio della guerra europea, e dopo un rivolgimento radicale della preesistente alleanza con gli Imperi Centrali – le “radiose giornate” del maggio 1915, organizzate dopo che il trattato di Londra era già stato firmato, coprirono solo in parte la percezione, da parte delle stesse autorità governative, di un paese largamente ostile, o comunque non favorevole all'entrata in guerra.

Nell'agosto 1914, al momento dello scoppio del conflitto, il governo e quasi tutte le forze politiche, con la sola eccezione di alcuni ristretti gruppi di nazionalisti, si trovano d'accordo nel ritenere immaturo un intervento in guerra dell'Italia. Al di là delle varie motivazioni di carattere politico-diplomatico, vi era la diffusa convinzione che il paese fosse da un lato impreparato al conflitto; dall'altro che non avesse neppure motivazioni sufficienti o paragonabili a quelle delle altre grandi potenze, che evidentemente lottavano per una supremazia mondiale che era molto al di là delle aspirazioni dello stato italiano. A tutto ciò si aggiungeva il fatto che giusto poche settimane prima dello scoppio della guerra, la “settimana rossa”, aveva destato fortissime preoccupazioni fra le classi dirigenti italiane riguardo allo stato d'animo delle masse popolari.

---

<sup>1</sup> Sui processi di mobilitazione in Europa durante la grande guerra, a parte il volume curato da John Horne già citato, cfr. per la Francia D. Barjot (dir.), *Deux guerres totales 1914-1918, 1939-1945. La mobilisation de la nation*, Paris, Economica, 2012; inoltre J. Horne, *Labour at war. France and Britain 1914-1918*, Oxford, Clarendon Press 1991; per la Germania è ancora valido il classico G. D. Feldman, *Army, industry and labor in Germany 1914-1918*, Bloomsbury Academic, 1992 (ed. or. 1966); sulla Russia L. H. Sieglbaum, *The Politics of Industrial Mobilization in Russia, 1914-17. A Study of the War-Industries Committees*, London and Basingstoke, Macmillan 1983.

In effetti, il processo di integrazione nazionale aveva proceduto in Italia a ritmi più ridotti che negli altri paesi. Non solo fino al 1861 l'Italia era stata divisa in una serie di stati indipendenti, o comunque separati fra loro; ma anche dopo l'unità, completata solo nel 1870, con la presa di Roma, l'unificazione effettiva delle masse italiane aveva proceduto a ritmi abbastanza rallentati. "Fare gli italiani", secondo una famosa espressione, si era rivelato un processo molto più lungo e complesso che non "fare l'Italia".<sup>2</sup>

Il modo in cui l'Italia entrò in guerra fu indicativo dei limiti, dei ritardi, e delle difficoltà interne della nazione.

Estremamente significativo fu il fatto che l'Italia nel maggio 1915 dichiarò guerra soltanto all'Austria: solo nell'estate del 1916, dietro forti pressioni degli Alleati, il governo si sarebbe deciso a estendere la dichiarazione di guerra alla Germania. Restò però l'impressione di una guerra separata dell'Italia, appunto per scopi suoi limitati e particolari e non del tutto omogenea con il resto della guerra dell'Intesa.

Questo aspetto limitato dell'impegno bellico del paese fu chiaro anche ai contemporanei e fu sintetizzato dall'espressione usata dal Presidente del Consiglio Salandra in un suo famoso discorso, nel quale sostenne che un "sacro egoismo" aveva ispirato l'intervento dell'Italia. Si trattava di una prospettiva che non era certo adatta a infiammare gli animi e a mobilitare il fronte interno.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Dopo la conclusione del Risorgimento, le classi dirigenti italiane avevano compiuto sforzi notevoli per procedere ad una nazionalizzazione delle masse, appunto attorno al mito del Risorgimento nazionale, della terza Italia (dopo la Roma dei Cesari e quella dei Papi), che doveva essere un'Italia fondata sui valori della scienza, della ragione, del liberalismo. In realtà, questi valori erano penetrati a fondo solo nelle borghesi o piccolo borghesi della popolazione. Le masse contadine, che vivevano a livelli di vita ancora estremamente disagiati, specie nel Meridione d'Italia, erano toccate pochissimo da questi processi di integrazione in senso nazionale. Anzi erano toccate da un fenomeno di natura del tutto opposta, cioè la grande emigrazione: si calcola che solo nel primo decennio del secolo si fossero definitivamente trasferiti all'estero circa 1.600.000 emigranti, mentre un'altra quota consistente emigrava temporaneamente negli altri paesi europei. Cfr. sul tema *Storia d'Italia, Annali 24, Migrazioni*, a cura di P. Corti e M. Sanfilippo, Einaudi, Torino 2009.

<sup>3</sup> Sotto questo aspetto, i mesi della neutralità non avevano certo facilitato le cose. L'ondata di entusiasmo dell'agosto 1914, che aveva travolto, e probabilmente nascosto, con la sorpresa e l'eccitazione del momento, la possibilità di espressione di un dissenso popolare negli altri paesi europei, in Italia era irripetibile. Anche in Italia, si ebbe, nel maggio 1915, un'ondata di manifestazioni per l'intervento: ma si trattò di manifestazioni che ebbero il loro acme solo

Il partito socialista italiano, unico fra i grandi partiti socialisti “ufficiali” delle grandi potenze, si dichiarò contrario alla guerra; la stessa maggioranza parlamentare guidata da Giolitti era contraria all'intervento e votò i crediti di guerra solo dopo che il Re si era impegnato con la firma del Patto di Londra. Per quanto sia discussa e non del tutto accettata la tesi secondo cui l'atteggiamento del sovrano avrebbe determinato una forzatura della volontà del Parlamento tale da configurare una specie di colpo di stato mascherato, resta il fatto che non era stato possibile trovare nei convulsi giorni di maggio una soluzione politica che non evidenziasse le spaccature interne al paese e alla maggioranza parlamentare. Il sovrano, che aveva una particolare stima e apprezzamento per Paolo Boselli, provò a sondare la sua disponibilità, ma senza successo, anche perché in quel momento la soluzione dell'assunzione da parte sua della guida del governo, che l'anno successivo sarebbe stata matura come segno di larga convergenza nazionale, nel maggio 1915 avrebbe potuto suonare come sconfessione nei confronti di Antonio Salandra<sup>4</sup>.

Anche sul piano dell'opinione pubblica – per quanto una parte notevole dei ceti medi e della piccola borghesia simpatizzassero per diverse ragioni per la Francia e l'Inghilterra - non vi era stato un compatto schieramento interventista<sup>5</sup>.

---

dopo la firma del patto di Londra, quindi a cose già decise. Furono manifestazioni violente, aspre, ma in sostanza espressioni di minoranze, e erano state precedute da forti manifestazioni neutraliste. Per il periodo della neutralità e per il tema della preparazione del paese alla guerra, è ancora fondamentale il classico studio di B. Vigezzi, *L'Italia di fronte alla prima guerra mondiale*, vol. I, *L'Italia neutrale*, Ricciardi, Napoli 1966; per il periodo cruciale dell'intervento, cfr. *L'entrata in guerra dell'Italia nel 1915*, a cura di J. Hürter e G.E. Rusconi, Bologna, Il Mulino, 2010; A. Varsori, *Radioso maggio. Come l'Italia entrò in guerra*, Bologna, Il Mulino, 2015; G. Petracchi, *1915. L'Italia entra in guerra*, s.l., Della Porta Editori, 2015; per l'atteggiamento dei socialisti, cfr. ancora L. Valiani, *Il Partito Socialista Italiano nel periodo della neutralità (1914-1915)*, Milano, Feltrinelli, 1977.

<sup>4</sup> Cfr. R. Romanelli, *Boselli, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 13, *ad vocem*, Roma, Treccani, 1971.

<sup>5</sup> Alcuni grandi organi di stampa avevano tenuto una posizione abbastanza equidistante fino alla vigilia del conflitto; negli stessi circoli intellettual-scientifici il dibattito aveva avuto modo di svolgersi ampiamente evidenziando posizioni contrapposte, e non vi era stato nell'alta cultura italiana quel coinvolgimento emotivo e pressappoco unanimistico in favore della guerra che aveva caratterizzato l'opinione pubblica europea nell'agosto 1914: cfr. B. Vigezzi, *L'Italia di fronte alla prima guerra mondiale*, cit., per le forze invece che

Tutto ciò significava che l'Italia si trovava ad entrare in guerra con una situazione in cui l'atteggiamento delle classi dirigenti e dell'opinione pubblica era tutt'altro che coeso e compatto: molto meno che nelle altre grandi nazioni alleate e nemiche. Vi era quindi necessità di un forte impegno nel mobilitare la società e le energie della nazione; e nel creare appunto un "fronte interno" capace di reggere lo sforzo delle truppe impegnate sul fronte militare.

### 1.1. Le varie forme di mobilitazione del "fronte interno"

Anche per queste ragioni, e in particolare per la mancata adesione all'intervento in guerra del principale partito che rappresentava il movimento operaio organizzato, cioè il partito socialista, a cui facevano riscontro molti episodi e manifestazioni di opposizione e resistenza al richiamo alle armi soprattutto nelle campagne, il Governo basò la propria azione soprattutto sulla forte preoccupazione di mantenere un controllo sociale molto forte e pervasivo. Le forme di mobilitazione della società italiana durante la guerra furono dunque particolarmente profonde ed estese, ma altrettanto diversificate, sia nelle forme che nei contenuti. Si adottarono infatti sia misure molto rigide, ispirate ad un intento di contenimento del dissenso, sia misure di forte appoggio a iniziative anche private di adesione e consenso alla guerra.

Il tratto caratterizzante delle forme della mobilitazione del fronte interno fu in Italia il ruolo della società civile e di alcuni corpi separati dello stato, fra i quali in primo luogo l'Esercito, in assenza di una forte *union sacrée* sul piano politico e di una conseguente autorevolezza del governo. Anzi, proprio per le vicende sopra ricordate, il Governo che guidò l'Italia per tutto il periodo della neutralità e poi per il primo anno dopo l'intervento in guerra fu un governo minoritario in Parlamento; solo con la Presidenza del Consiglio di Boselli nel 1916 si ebbe un governo, se non di *union sacrée*, perlomeno di larga convergenza delle forze politiche rappresentate in Parlamento. Anche per motivi politici dunque, oltre che per ragioni tecniche dovute all'eccezionale congiuntura bellica, durante la guerra l'attività del Parlamento fu fortemente

---

vedevano nell'intervento la possibilità di una svolta autoritaria, cfr. A. Ventrone, *La seduzione totalitaria: guerra, modernità, violenza politica (1914-1918)*, Roma, Donzelli, 2003.

limitata. Oltre che la maggioranza del Parlamento, anche una parte importante del personale tecnico e amministrativo, soprattutto la rete dei Prefetti, fondamentale per la gestione della prassi politico-amministrativa sui territori, faceva tradizionalmente capo a Giolitti.

Per queste ragioni Salandra fece largamente ricorso per dare applicazione effettiva ai suoi indirizzi di governo ad una serie di canali e di organismi alternativi. Quello più importante e caratterizzante fu senza dubbio la costituzione di una rete capillare di comitati autocostituiti sul territorio, con funzioni variamente suppletive rispetto all'intervento delle diramazioni periferiche dell'amministrazione dello Stato. Infine, occorre ricordare non solo il profondo e radicato orientamento liberista di Salandra, che lo portò a trascurare alcuni elementi fondamentali in tema di protezione della moneta, dell'economia e delle importazioni italiane al momento delle trattative per l'entrata in guerra a fianco degli alleati; ma anche il fatto che più in generale lo stato liberale in Italia era caratterizzato da una struttura particolarmente leggera, che corrispondeva a forme di intervento assai limitato, specie nei settori che riguardavano l'economia e la società civile; soprattutto, aveva una tradizione di stampo liberale e liberista che era profondamente radicata nella cultura politica delle classi dirigenti; e che non era stata sostanzialmente rovesciata dalla svolta protezionista del 1887.

Nonostante il forte aumento dei ministeri, (passati da 12 a 22 nel corso della guerra) delle commissioni e degli organismi pubblici di vari tipo incaricati di gestire i più vari aspetti della vita della nazione in guerra, nonostante il fortissimo aumento delle dimensioni e delle competenze dell'apparato amministrativo centrale, almeno inizialmente lo sforzo di mobilitazione della nazione in guerra si basò non tanto su un intervento diretto dello Stato, ma su un intervento di tipo indiretto, in cui ebbero un grande peso alcune strutture già esistenti (in primo luogo l'esercito) e poi altri organismi appositamente costituiti, in cui vi era una curiosa e caratteristica commistione di pubblico e privato, ma sempre con una notevole riluttanza da parte delle classi dirigenti, pur nel quadro di uno sconvolgimento mondiale che ovunque richiedeva un potenziamento inaudito delle competenze e degli ambiti di intervento dello stato, ad abbandonare i vecchi schemi mentali di orientamento liberista.

Nei tre campi in cui la mobilitazione del fronte interno fu più evidente (l'organizzazione del consenso e della propaganda per la



guerra; la mobilitazione dell'apparato produttivo; il coordinamento e la regolazione degli approvvigionamenti) questa duplice natura dell'intervento dello Stato venne in luce in forme diverse ma sempre molto chiaramente. In altre parole si potrebbe dire che fu la società civile a doversi organizzare, nelle sue componenti interventiste, ma non solo, per far fronte allo sforzo bellico<sup>6</sup>.

### *1.2. Opinione pubblica e organizzazione del consenso: la mobilitazione del "fronte interno".*

Il più importante e più esteso fra i settori in cui la guerra produsse forme di mobilitazione destinate a consolidare il fronte interno, fu quello della organizzazione e della gestione del consenso.

Anzi, proprio a questo settore si applicò più che ad altri la espressione appunto di "fronte interno", poiché la fitta rete di associazioni e di strutture che si creò era ritenuta effettivamente il cuore della resistenza del paese<sup>7</sup>.

Anche in questo caso, anzi soprattutto in questo caso, le commistioni fra pubblico e privato, il ruolo della società civile in funzione sostitutiva dello stato, furono particolarmente evidenti.

La ricerca del consenso attraverso attività di coinvolgimento delle masse e di propaganda diretta fu all'inizio del tutto assente dall'orizzonte mentale del governo italiano, secondo una concezione tutto sommato analoga a quella del comando militare, durante il primo periodo della guerra.

Se mancò un'azione diretta del governo per la propaganda verso le masse popolari, tuttavia si ebbe in questo primo periodo di guerra, con l'appoggio e lo stimolo del governo, una intensissima attività di mobilitazione dei ceti borghesi e delle forze interventiste, che in qualche modo supplì e surrogò questa mancanza di intervento. Sorsero infatti fin dall'inizio del conflitto una miriade

---

<sup>6</sup> Si trattava del resto di una tradizione già affermatasi in precedenti momenti di contingente difficoltà. Anche in occasione del terremoto di Messina (1908) lo stato italiano non era intervenuto direttamente, neppure stanziando delle somme a favore delle popolazioni colpite: l'intervento era stato gestito, sotto la supervisione della Corona, dall'esercito, da comitati di beneficenza, e da istituzioni ancora intermedie fra sfera pubblica e privata, come la Croce Rossa.

<sup>7</sup> Su questi temi, cfr. A. Fava, *Il "Fronte interno" in Italia. Forme politiche della mobilitazione patriottica e delegittimazione della classe dirigente liberale*, in «Ricerche Storiche», 3 (1997), pp. 503-532.

di piccoli comitati di mobilitazione civile, o di preparazione o di assistenza, i quali si posero il compito di svolgere un'azione "patriottica" per sostenere lo sforzo della nazione in guerra<sup>8</sup> Questi comitati abbinavano alla attività "morale" di propaganda dei fini della guerra, compiti assai concreti di assistenza e di beneficenza, con i mezzi più vari: attraverso la costituzione o il potenziamento di cucine popolari, attraverso la distribuzione di generi alimentari ai ceti più poveri, o indirettamente attraverso la distribuzione di lavoro a domicilio, soprattutto nel settore delle forniture per l'esercito, alle mogli dei richiamati o in genere alle donne delle classi popolari. In molti casi, integravano con le offerte di privati i sussidi corrisposti dal governo alle famiglie dei richiamati<sup>9</sup>.

L'importanza di queste misure fu assai rilevante sul piano economico. Tuttavia, fu anche maggiore su altri piani. Le associazioni di assistenza privata, i comitati di mobilitazione o di assistenza o di preparazione civile, avevano in sé due caratteristiche di estremo interesse per quanto riguardava il passato e il futuro del sistema politico italiano.

Da un lato già in passato i comitati di questo tipo avevano costituito una forma di aggregazione estremamente flessibile e funzionale a esigenze particolari e immediate, ma anche di grande importanza, delle classi dirigenti locali in rapporto al potere centrale, in un momento storico in cui la rappresentanza politica non era

---

<sup>8</sup> Si trattava di organismi la cui nascita era stata sollecitata dal Governo (Salandra aveva auspicato che ogni comune avesse almeno un comitato), ma che restavano del tutto affidati all'iniziativa e alla gestione dei privati. Solo dopo qualche tempo il governo si avvide della necessità di una sua presenza nel settore, nominando il repubblicano Comandini responsabile del commissariato per l'assistenza civile costituito nell'agosto 1916. Nel luglio 1917 fu aggiunta alla responsabilità del commissariato anche quello della "propaganda interna": poco tempo dopo Comandini veniva anche nominato presidente del Comitato Centrale delle "Opere Federate di Assistenza e Propaganda Nazionale", ovvero della più importante federazione delle organizzazioni private di assistenza e mobilitazione civile, che venne a costituirsi proprio fra il luglio e l'agosto 1917, arrivando ben presto a contare 4500 commissariati e 60 segretariati provinciali. Con la riunione nella persona di Corradini del vertice della organizzazione statale e di quella spontanea e privata, si manifestava in forma ancor più evidente quell'intreccio fra pubblico e privato di cui si diceva. Cfr. in proposito A. Fava, *Il "Fronte interno" in Italia*, cit.

<sup>9</sup> B. Pisa, *Una azienda di stato a domicilio: la confezione di indumenti militari durante la Grande Guerra*, in «Storia Contemporanea», n. 6, 1989; A. Staderini, *Combattenti senza divisa: Roma nella grande guerra*, il Mulino, Bologna 1995.

ancora gestita da partiti organizzati e centralizzati in senso moderno<sup>10</sup>. Dall'altro lato, essi funzionavano da estensione, in maniera capillare, di un apparato dello stato leggero, che attraverso di essi si articolava in occasione di particolari esigenze, limitate però nel tempo e nello spazio.

La guerra introdusse in questo panorama alcune variazioni sostanziali.

In primo luogo intensificando le dimensioni quantitative del fenomeno. In secondo luogo, dandogli una continuità notevole, dato il prolungarsi della guerra.

Infine, introducendo un fortissimo elemento di coordinamento "politico" su scala sia locale che nazionale.

Il quadro che ne derivava, per quanto si trattasse apparentemente solo di intensificazione di aspetti già presenti, era tale da modificare profondamente l'esperienza e la consapevolezza degli interessati.

Recenti studi hanno mostrato come i ceti popolari che erano i destinatari di quest'opera di assistenza, e di aiuto, nutrissero sentimenti ambivalenti nei confronti di questi organismi, delle persone che concretamente li rappresentavano. Vedevano infatti in essi sia coloro che fornivano l'aiuto concreto, in situazioni difficili, sia però anche coloro che impersonando ideali interventisti avevano dato origine a quella guerra che in ultima analisi era la causa del disagio attuale. Si trattava inoltre di privati che impegnavano le proprie energie e il proprio tempo, e a volte i propri denari, ma nel contempo attraverso di essi passava e veniva gestito il contributo e l'apporto dello stato, dato che in molti casi erano loro stessi che organizzavano la distribuzione di sussidi e aiuti o di lavoro da parte delle amministrazioni statali<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> A. Fava, *Il fronte interno e la propaganda di guerra (1915-1918)*, in *Fronte interno: Propaganda e mobilitazione civile nell'Italia della Grande Guerra*, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Roma 1989, pp. 7-27; *La propaganda nella Grande Guerra tra nazionalismi e internazionalismi*, a cura di D. Rossini, Unicopli, Milano 2007.

<sup>11</sup> Fra gli studi che hanno approfondito alcuni casi di organizzazione della mobilitazione civile nelle maggiori città italiane, cfr. ; possono risultare interessanti, proprio perché si tratta di un fenomeno che riguardò anche i piccoli comuni e si analizza meglio a scala micro, alcuni studi su piccoli centri, fra cui si citano ad esempio L. Tomassini, *Fra due guerre*, in *Storia di Castelfiorentino*, vol. IV: *Dal 1861 al 1970*, a cura di G. Mori, Pisa, Pacini, 1998, pp. 73-138; *La*

Anche se non vi sono studi sistematici in proposito, si può pensare che dall'altra parte vi fosse una analoga e speculare esperienza. Quella di ceti dirigenti che si sentivano ora investiti di un compito non più solo di supplenza e di aiuto su settori accessori a quelli dell'attività dello Stato, per interessi e obiettivi particolari, ma anche e soprattutto sul piano stesso della principale attività del paese in guerra, cioè quello della resistenza interna, dove l'interesse generale era nettamente predominante. La capacità di questi ceti di organizzarsi e di coordinarsi a livelli locali e nazionali si esprime nella costituzione di una serie di "fasci" locali delle organizzazioni di assistenza, di mobilitazione civile e patriottica. Non si trattava di organismi immediatamente politici; né il nome di "fasci" che spesso assumevano deve essere preso come una anticipazione del fenomeno successivo del fascismo, visto che si trattava di una espressione già ben presente nella tradizione politica italiana, per fenomeni di segno ben diverso. Tuttavia, in questi fasci si formavano anche aggregazioni che avevano un chiaro significato politico, che preludeva a quello dei "blocchi nazionali" che nel dopoguerra portarono al successo il movimento fascista; e si affermava un tipo di esperienza che suggeriva la possibilità di minoranze attive della borghesia di "provvedere da sé" a compiti di supplenza e di integrazione dell'azione dello Stato, quando questa fosse ritenuta troppo debole, o troppo vincolata da norme che venivano viste come intoppi di natura burocratica o formale.

### *1.3. La mobilitazione degli intellettuali*

Una sottosezione particolare di questa forma di mobilitazione del fronte interno riguardò il mondo della cultura e della scienza. Come è noto appena dopo lo scoppio della guerra nell'agosto del 1914 la gran parte degli intellettuali dei vari paesi europei fecero una scelta decisamente patriottica, schierandosi a favore dell'intervento in guerra delle nazioni a cui appartenevano.

Non solo alcuni grandi esponenti del mondo della letteratura e dell'arte fecero questa scelta così decisamente "nazionale", ma si ebbero casi straordinari di radicali cambiamenti di posizione da parte di personalità molto influenti, come ad esempio tutti i premi

---

*grande guerra lontano dal fronte. Barberino Val d'Elsa e Tavarnelle Val di Pesa*, a cura di R. Bianchi, Pisa, Pacini, 2018.

Nobel per la pace, che in varia misura aderirono alla alle ragioni del conflitto<sup>12</sup>, oppure di personaggi come Gustave Hervé, divenuto negli anni d'inizio secolo quasi un emblema dell'antimilitarismo e dell'opposizione alla guerra, che cambiò nettamente posizione schierandosi a favore della adesione allo sforzo bellico. L'entusiasmo d'agosto, come fu chiamato, non coinvolse solamente gli intellettuali, ma larghe fasce della popolazione. In Inghilterra, dove non esisteva la coscrizione obbligatoria, questa adesione di massa si tradusse effettivamente in una massiccia ondata di arruolamenti volontari. In Germania la minaccia della Russia, che aveva iniziato per prima la mobilitazione militare, fu la base per un vasto consenso popolare alla guerra, che portò la grande maggioranza del parlamento a votare i crediti di guerra; in Francia ugualmente la dichiarazione di guerra da parte della Germania e la manovra di aggiramento attraverso il Belgio, giudicata sleale, cementarono la decisione di resistere in armi anche a livello dell'opinione pubblica quasi senza eccezioni, le quali, quando si prospettarono, furono messe a tacere con la violenza<sup>13</sup>. La Seconda Internazionale, che per decenni aveva sostenuto con forza una linea pacifista e minacciato esplicitamente lo sciopero generale in tutti i paesi coinvolti in caso di conflitto armato, si dissolse nel giro di pochi giorni. Il passo più noto di questa "guerra degli intellettuali" fu il famoso manifesto del 4 ottobre 1914<sup>14</sup> firmato da 93 intellettuali tedeschi, in cui si difendevano, con toni nettamente patriottici, le ragioni dell'impegno in guerra da parte della Germania contro quelle che venivano viste come distorsioni nei confronti dell'opinione pubblica delle potenze

---

<sup>12</sup> Sulla vicenda dei premi Nobel per la pace, cfr. G. Procacci, *Premi Nobel per la pace e guerre mondiali*, Milano, Feltrinelli, 1989.

<sup>13</sup> Come nel caso dell'assassinio di Jean Jaurès, su cui cfr. J.P. Rioux, *Jean Jaurès*, Paris, Perrin, 2005.

<sup>14</sup> L'appello che fu tradotto in 10 lingue e diffuso largamente, è stato ripubblicato, nella versione italiana, da Accademia Nazionale dei Lincei, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Archivio Centrale dello Stato, *Vito Volterra e il suo tempo (1860-1940)*, (Mostra storico-documentaria, Catalogo a cura di Giovanni Paoloni), Roma, 1990, fig. IV.1. (Citato d'ora in poi come G. Paoloni, *Vito Volterra*). Per la vicenda, cfr. B. Schroeder-Gudehus, *Les scientifiques et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 20*, Montréal, 1978, pp. 81 ss. Cfr. anche F. Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge Mass., 1969, pp. 180 ss.; per il modo con cui fu recepito dai più diretti interessati, cfr. H. W. Paul, *The Sorcerer's Apprentice: The French Scientist's Image of German Science, 1840-1919*, Gainesville, 1972.

dell'Intesa, soprattutto in relazione alla vasta azione di propaganda promossa per denunciare le "atrocità" commesse dall'esercito tedesco contro la popolazione del Belgio neutrale<sup>15</sup>.

Risale al 1° ottobre 1914 la pubblicazione di un primo *Aufruf an die Kulturwelt* [Appello al mondo della cultura], conosciuto appunto come *Appello dei 93*<sup>16</sup>, dal numero dei firmatari<sup>17</sup>, in cui venivano rigettate le accuse delle potenze alleate secondo cui i tedeschi avevano la responsabilità delle cause della guerra, di aver violato da neutralità belga e combattuto in modo barbaro e contro le leggi del diritto internazionale. A breve distanza, il 16 ottobre, uscì una dichiarazione di solidarietà verso l'esercito tedesco firmata da ben quattromila professori universitari.

L'*Appello dei 93* fu diramato da tutte le principali agenzie stampa e dalle ambasciate tedesche il 4 ottobre 1914 infiammando l'opinione pubblica internazionale poiché risultò una negazione assoluta e intransigente di ogni scorrettezza da parte tedesca, trascurando fatti ammessi anche dal governo tedesco<sup>18</sup>.

In risposta a questo appello, già il 21 ottobre 150 studiosi inglesi controbattevano con un manifesto dai toni meno aspri, ma in

<sup>15</sup> Su questo cfr. J. Horne, A. Kramer, *German atrocities, 1914: a history of denial*, New Haven - London, Yale University Press, 2001.

<sup>16</sup> Tra i firmatari dell'appello ricordiamo: Ernst Haeckel, professore di zoologia a Jena e divulgatore di Darwin, Rudolf Eucken premio Nobel per la letteratura nel 1908, il compositore Engelbert Humperdinck, il pittore Max Liebermann, il premio Nobel in medicina Paul Ehrlich, il direttore del Kaiser Wilhelm Institut di Berlino August von Wassermann, il premio Nobel Emil von Behring, il chimico Fritz Haber, gli storici Karl Lamprecht ed Eduard Meyer, l'autore teatrale Gerhard Hauptmann e gli storici dell'arte e conservatori Wilhelm von Bode, direttore generale dei Musei Reali di Berlino, Justus Brinckmann, conservatore al Museo di Arte applicata di Amburgo e Theodor Wiegand direttore del dipartimento Antichità dei Musei Reali di Berlino. Il testo dell'appello fu pubblicato nei giornali tedeschi il 4 ottobre 1914. Il Times ne pubblicò un riassunto l'8 ottobre mentre «Le Temps» pubblicò il testo completo il 13 ottobre 1914. Successivamente fu pubblicato integralmente in lingua inglese in Van Houtte, *Pan-Germanic Crime: impressions and investigations in Belgium during the German occupation*, 1915 pp. 155-161. Nel 1915 fu ripubblicato in lingua francese da L. Dimier, *L'Appels des intellectuels allemands*, Paris, 1915, pp. 46-63.

<sup>17</sup> L. Cerruti, *Il famigerato appello An die Kulturwelt. Un autoritratto degli intellettuali tedeschi*, in *Atti del XXXV Convegno annuale della Società Italiana degli Storici della Fisica e dell'Astronomia*, a cura di S. Esposito, Pavia University Press, Pavia 2016, pp. 69-82.

<sup>18</sup> Come ricorda Cerruti, ogni paragrafo iniziava con la formula *Es ist nicht wahr* [Non è vero], cfr. *Il famigerato appello*, cit., p. 77.

cui comunque non si rinunciava ad affermare che la Germania coi suoi atti si era posta come “il nemico comune dell’Europa e di tutti i popoli”; gli intellettuali francesi pubblicarono un volume, edito per Hachette, dal titolo *Les allemands destructeurs de cathédrales et trésors du passé*<sup>19</sup>, a cura del Sottosegretariato di Belle Arti francese e diretto “aux Associations littéraires artistiques étrangères et à tous les Amis du Beau”. Il volume rappresentava un articolato tentativo di dimostrare i crimini commessi durante le prime settimane di guerra dall’esercito tedesco nei territori occupati di Belgio e Francia e conteneva l’appello di cento nomi illustri della cultura e della politica francese contro il sistema di distruzione dell’esercito tedesco; e successivamente la polemica si sviluppò con un crescendo di accuse reciproche<sup>20</sup>.

Nonostante, come è noto, l’opinione pubblica internazionale fosse rimasta molto colpita dal fatto che fra i firmatari comparissero nomi di illustri scienziati nel campo delle scienze matematiche e naturali, di quelle scienze che si volevano neutre ed esatte, fra cui 7 premi Nobel per la chimica o la fisica, in realtà avevano sottoscritto il manifesto soprattutto intellettuali e uomini di cultura di estrazione umanistica<sup>21</sup>, a dimostrazione del fatto che la adesione alla guerra nell’agosto del 1914 fu un fenomeno che coinvolse la maggior parte dell’intellettualità europea, creando un clima di ade-

---

<sup>19</sup> *Les allemands destructeurs de cathédrales et trésors du passé*, Hachette, Paris, 1915.

<sup>20</sup> La notizia circa il manifesto degli intellettuali inglesi è in R. N. Stromberg, *Redemption by war*, cit., p. 3; per alcune reazioni italiane, cfr. i documenti in G. Paoloni, *Vito Volterra*, cit., pp. 95 ss.; per una analisi dettagliata della vicenda, B. Schroeder-Gudenus, *Les scientifiques et la paix*, cit., pp. 63-97. Un esempio del tono di questo dibattito è nel volume curato da Gabriel Petit e Maurice Leudet, *Les Allemands et la science*, Paris, Alcan, 1916 (reprint N.Y., Arno Press, 1981) con scritti dei alcuni dei maggiori uomini di scienza francesi e inglesi, tutti fortemente polemici con la “barbarie” tedesca, e tesi nel contempo a dimostrare che la Germania non aveva la “superiorité scientifique qu’elle s’attribue”. Un “risposta” da parte italiana al manifesto degli scienziati tedeschi si ebbe nel settembre 1915, a cura dell’Associazione Nazionale dei Professori Universitari Italiani, la quale pubblicò un volume con vari interventi, tesi a dimostrare come fosse stata giusta la scelta dell’intervento contro l’Austria. (Association nationale des Professeurs d’Université d’Italie, *L’Italie et la guerre actuelle*, Florence, 1916). Cfr. su quest’ultimo punto L. Tosi, *La propaganda italiana all’estero nella prima guerra mondiale. Rivendicazioni territoriali e politica delle nazionalità*, Udine, Del Bianco, 1977, pp. 52-53.

<sup>21</sup> B. Schroeder-Gudenus, *Les scientifiques et la paix*, cit., p. 85 nota che i rappresentanti delle scienze esatte erano meno di un quarto dei firmatari.

sione molto forte, in ciascuna delle potenze belligeranti, alle ragioni del fronte patriottico. Per spiegare comunque come questo clima si sia mantenuto, nonostante i disagi e le gravissime perdite che la guerra portava con sé, è utile considerare che anche in campo intellettuale e scientifico si affermarono forme di mobilitazione attiva e duratura anche sul piano pratico ed organizzativo.

Ad esempio, nei vari paesi in guerra il consenso degli scienziati passò rapidamente dal terreno ideologico a quello della partecipazione attiva allo sforzo bellico. L'esempio più clamoroso fu quello dell'uso dei gas asfissianti da parte dei tedeschi, ma in realtà si ebbe una vera e propria mobilitazione progressiva degli scienziati e dei laboratori scientifici, che portò verso la fine del conflitto alla costituzione nei paesi alleati dei "Consigli Nazionali delle Ricerche", ovvero organismi strutturati con forti finanziamenti, che conducevano ricerche militari naturalmente coperte da segreto e su base nazionale, in chiara contrapposizione quindi con l'universalismo e internazionalismo scientifico dell'anteguerra<sup>22</sup>. Questa mobilitazione del mondo della scienza e della tecnologia fu importante sul piano della conduzione effettiva del conflitto, dove ebbe un peso significativo, specie in campi come la guerra aerea e sottomarina, anticipando concretamente il ruolo determinante rivestito nelle guerre successive, a cominciare dalla seconda guerra mondiale; ma fu ancora più rilevante da un punto di vista simbolico, in quanto rappresentava, smantellando una delle aree franche della collaborazione internazionale, un caso importante di quella «estensione delle categorie belliche all'insieme dello spazio pubblico»<sup>23</sup> che secondo Anne Rasmussen caratterizza le mobilitazioni del tempo di guerra.

In Italia la situazione fu inizialmente molto diversa. Durante il periodo della neutralità il mondo della scienza e quello della cultura ebbero modo di osservare il conflitto da una posizione di neutralità del paese, largamente condivisa dalla popolazione e dall'opinione pubblica. Come è noto al momento dello scoppio della guerra, nei primi giorni dell'agosto 1914, l'unico partito fa-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> A. Rasmussen, *Mobiliser, remobiliser, démobiliser: les formes d'investissement scientifique en France dans la Grande Guerre*, in *Le sabre et l'éprouvette. L'invention d'une science de guerre 1914/1939*, a cura di D. Aubin e P. Bret, Paris, Noesis 2003, p. 49.



vorevole all'intervento in guerra era il partito nazionalista, e per l'intervento in guerra in applicazione della Triplice Alleanza, cioè a fianco dell'Austria e della Germania. Nelle settimane successive si fecero esplicite le simpatie di un'ampia parte dell'opinione pubblica, soprattutto di orientamento democratico ma anche con una certa presa sia all'estrema destra che all'estrema sinistra, per un rovesciamento dell'alleanza e per un intervento a favore della Francia e contro l'Austria, posizione che aveva il vantaggio di presentarsi come una prosecuzione della tradizione risorgimentale, e che riscontrò presto una presa notevole anche presso l'intellettualità italiana. Tuttavia la posizione cauta e attendista di Salandra e soprattutto la posizione di Giolitti, che aveva ancora il controllo della maggioranza parlamentare, e che fino all'ultimo manifestò tutta la sua contrarietà ad un intervento nel conflitto, fornivano un'ampia copertura politica a quegli intellettuali che non intendevano aderire al fronte interventista. In particolare il mondo della scienza restò sempre molto cauto, anche dopo l'intervento in guerra, e anche se una parte degli scienziati aderirono molto nettamente al fronte interventista, ottenendo un forte supporto da parte dello Stato e giungendo anche in Italia alla fondazione di un primo nucleo di un CNR italiano<sup>24</sup>, non vi fu quella adesione generalizzata che si ebbe in altri paesi.

D'altra parte, nel panorama italiano, accanto alle componenti più radicali dell'interventismo che abbiamo fin qui ricordato, dai nazionalisti ai repubblicani o addirittura ai sindacalisti rivoluzionari, il nucleo di uomini di scienza e anche di accademici, di personalità rilevanti della cultura che erano lontani da manifestazioni così esasperate, ma che nutrivano una simpatia di fondo per la Francia, e facevano riferimento alla tradizione risorgimentale e quindi all'antagonismo con l'Austria, cominciarono a guadagnare un certo spazio, realizzando iniziative interessanti come quelle che avrebbero portato alla costituzione dell'Associazione Italiana per l'Intesa Intellettuale fra i Paesi Alleati e Amici e poi alla rivista «L'Intesa Intellettuale»<sup>25</sup>, che configuravano un ambito di interventismo basato (anche) su valori culturali, nel quale anche una sensibilità di

---

<sup>24</sup> *Per una storia del Consiglio Nazionale delle Ricerche*, a cura di R. Simili e G. Paoloni, vol. I, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2001.

<sup>25</sup> Cfr. in proposito «*L'Intesa Intellettuale*» (1918-1919), a cura di M. Furiozzi, Perugia, Morlacchi, 2013.

tipo storico culturale era ben presente, e che quindi poteva fornire uno sfondo anche per quei gruppi o quelle personalità che come molti dei membri del CNSR o come lo stesso Boselli non erano stati lontani da posizioni di tipo giolittiano.

#### 1.4. *Mobilizzazioni dall'alto: militari e civili*

Un altro aspetto di quella «estensione delle categorie belliche all'insieme dello spazio pubblico» che abbiamo appena ricordato sta nel fatto che in Italia più che in altri paesi si fa ricorso all'esercito e in genere alle forze armate per mobilitare le energie della nazione.

Se da una parte il governo Salandra promosse una ampia “mobilitazione dal basso” attraverso i comitati locali e cementando una unione fra le forze interventiste assolutamente inedita nel panorama politico italiano, dal momento che riuniva estrema destra ed estrema sinistra con la parte più conservatrice del grande partito liberale, dall'altro però fece anche ricorso a mezzi repressivi e a forme di mobilitazione coatta, organizzata e diretta dall'alto.

Il caso più evidente di mobilitazione dall'alto, organizzata con modalità altamente (ma non del tutto) coercitive, fu senz'altro quello della cosiddetta mobilitazione industriale italiana<sup>26</sup>. Si trattava di riorganizzare tutta la produzione bellica dell'industria nazionale per metterla in grado di sopperire all'enorme sforzo produttivo che la nuova guerra tecnologica e industrializzata comportava.

I primi mesi di guerra avevano già mostrato nei paesi nelle nazioni belligeranti, l'importanza di coordinare e organizzare la produzione di guerra, regolando fra l'altro le necessarie forme di esenzione dal servizio militare per gli operai qualificati, assolutamente necessari per garantire i rifornimenti di armi e munizioni al fronte. In realtà durante la guerra divenne presto evidente il fatto che non solo il settore delle armi e munizioni, ma tutta una serie di altri settori industriali dovevano essere riorganizzati per la guerra,

---

<sup>26</sup> Cfr. in proposito L. Tomassini, *Lavoro e guerra. La “Mobilitazione industriale” italiana 1915-1918*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997; cfr. inoltre: F. Degli Esposti, *Stato, società ed economia nella prima guerra mondiale: una bibliografia*, Bologna, Patron 2001; A. Assenza, *Il generale Alfredo Dallolio: la mobilitazione industriale dal 1915 al 1939*, Stato maggiore dell'Esercito - Ufficio storico, Roma 2010; F. Degli Esposti, *L'economia di guerra italiana*, «Annali della Fondazione Ugo La Malfa», XXVIII (2013), pp. 187-211.

per garantire i rifornimenti di tutta una serie di prodotti, dai generi alimentari al vestiario, necessari per i combattenti. Per sostenere questo sforzo tutti i principali paesi in guerra avevano adottato forme di mobilitazione dell'industria. L'aspetto caratterizzante del caso italiano fu il ruolo e il carattere militare dell'organizzazione della mobilitazione industriale, che fu imperniata tutta sulla struttura delle forze armate. Fu infatti suddiviso tutto il territorio nazionale in una serie di comitati regionali di mobilitazione industriale, i quali erano presieduti da militari di grado superiore, generali o ammiragli, e tutto il personale e l'apparato burocratico di tali comitati era costituito da militari. Non solo, ma soprattutto anche gli operai delle industrie mobilitate, che nel corso del conflitto furono la gran parte dell'apparato industriale italiano, vennero militarizzati. Se infatti erano militari giovani sottoposti agli obblighi di leva, dovevano indossare la divisa ed erano sottoposti agli obblighi militari, compreso quello di vivere in caserma; oppure se erano di classi di età più alte indossavano uno speciale contrassegno e potevano risiedere presso le famiglie, ma in ogni caso erano tutti indistintamente sottoposti alla disciplina militare, che si estendeva dalla fabbrica militarizzata anche, formalmente, alle donne e ai fanciulli. Tutto ciò comportava che gli operai non potevano scioperare, non potevano assentarsi dal lavoro senza giustificazione, non potevano licenziarsi per cercare un altro lavoro senza il permesso del comitato regionale di appartenenza<sup>27</sup>.

Si trattava di misure particolarmente dure e coercitive che derivavano sia dalla preoccupazione di ordine politico, relativa all'atteggiamento di opposizione alla guerra che aveva caratterizzato il movimento operaio italiano nel periodo nella neutralità, sia dalla volontà di stabilizzare il mercato del lavoro. In una situazione come quella italiana in cui le differenze di sviluppo economico e sociale fra le varie regioni erano molto forti, la guerra rendeva necessaria una organizzazione molto rigida e centralizzata, ma nel contempo articolabile sui territori, in modo da rendere possibile la mobilitazione anche di quelle parti dell'apparato produttivo meno avanzate e moderne, soprattutto nel meridione, che non avrebbero un potu-

---

<sup>27</sup> L. Tomassini, *La prima guerra mondiale. Uomini e donne sul fronte interno e in fabbrica*, in *Storia del lavoro in Italia*, diretta da F. Fabbri, vol. V, *Il Novecento. 1896-1945. Il lavoro nell'età industriale*, a cura di S. Musso, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 503-554.

to da sole da sostenere il confronto sul mercato con le aziende più avanzate del nord.

Nel complesso quindi la militarizzazione dell'apparato produttivo fu molto forte e pervasiva, assai più che nelle altre grandi nazioni europee, compresa la Germania, nelle quali però il consenso del movimento operaio alla guerra era stato molto largo.

Per quanto la dura disciplina imposta ai lavoratori non avesse un corrispettivo altrettanto forte nei confronti degli imprenditori, il funzionamento della mobilitazione industriale pose l'esercito nella condizione di arbitro e decisore delle controversie fra industriali operai.

Questo sforzo fortissimo di organizzazione e di mobilitazione dall'alto produsse quindi nell'esercito la consapevolezza della sua capacità di applicare i propri schemi organizzativi alla società civile.

A sua volta però l'esercito finiva per essere profondamente condizionato e influenzato dai modelli organizzativi dell'ambiente imprenditoriale e in genere della società civile. Tra l'altro una buona parte del personale militare dei comitati regionali e dell'apparato centrale della mobilitazione industriale era composto da civili in divisa, mobilitati in quanto sottoposti ad obblighi di leva, ma destinati al servizio militare entro la struttura del ministero della guerra, e poi delle armi e munizioni.

L'intreccio di questi elementi portò la mobilitazione industriale italiana a elaborare sia una serie di misure ed interventi modernizzatori che ebbero una notevole influenza sugli sviluppi successivi delle relazioni industriali, sia a tentare di estendere i suoi modelli di organizzazione e di disciplinamento sociale al di fuori della sfera propriamente militare, fino ad arrivare, come vedremo qui di seguito, a toccare punti di intersezione con l'attività di documentazione storica del CNSR.

I protagonisti di queste misure in un campo così vitale come l'organizzazione della produzione erano consapevoli della straordinaria novità di quanto stava accadendo. Per questo, anche in settori insospettabili come questo si originarono tentativi di costruire una memoria della Mobilitazione Italiana, fino a mettersi in concorrenza con gli storici e archivisti del CNSR.

### *1.5. L'Ufficio Storiografico della mobilitazione*

Cercando di esprimere il concetto dell'originalità dell'esperienza della Mobilitazione Industriale Italiana, Giovanni Borelli, che era stato nell'anteguerra il leader dei giovani liberali italiani,

su posizioni fortemente antigiolittiane, e che nel 1916 era mobilitato come capitano dell'Esercito e inserito all'interno dell'apparato della Mobilitazione Industriale, dove era riuscito a ritagliarsi l'incarico di provvedere alla documentazione della Mobilitazione stessa, osservò che altre nazioni europee avevano compiuto realizzazioni mirabili dal punto di vista dell'organizzazione produttiva. In primo luogo la Germania, la cui organizzazione dell'industria a scopi bellici aveva costituito un punto di riferimento all'inizio del conflitto, e l'Inghilterra, che poteva contare «sulla potenza mirabile [del]l'altro esercito secolare provato alla conquista economico commerciale su tutte le vie del mondo»; ma in Italia lo schema era stato rovesciato, nel senso che non era stato il paese a mobilitare l'esercito, ma l'inverso:

con una particolarissima fisionomia, accadde il fenomeno che storicamente è originale e non ha riscontri di sostanza nemmeno nei prodigi fulminei della Convenzione: non il paese mobilitò l'esercito; l'esercito mobilitò tutto il paese. Anche altrove l'esercito tenne, raccolse tutta la terra, tutta la razza, tutta la forza, tutto l'imperio statale, ma presso di noi capovolsse i termini: dopo aver raccolto tutto il popolo alle armi, dovette creare, inventare talora, il popolo produttore in una disciplina, per la prima volta ferma e lucidamente dirozzata dall'istinto, di carattere nazionale. L'esercito dunque ordinava dentro di sé anche la nuova istoria, l'intera nuova istoria civile degli italiani<sup>28</sup>.

Borelli con le sue parole pervase di retorica nazionale, esprimeva un concetto, quello della possibilità di una mobilitazione e di un disciplinamento dall'alto del paese, che era penetrato a fondo nella struttura della Mobilitazione Industriale.

Egli fu posto durante la guerra a capo dell'Ufficio Storiografico della Mobilitazione, un ufficio che nel suo stesso nome evidenziava il grande ampliamento di compiti e di funzioni che l'apparato della Mobilitazione Industriale era giunto a proporsi<sup>29</sup>. Come evidenzia-

---

<sup>28</sup> G. Borelli, *Piano generale del «Corpus» della Mobilitazione e dell'ordinamento dell'Ufficio Storiografico*, Relazione a S.E. il Ministro della Guerra, Roma, Laboratorio fotolitografico del Ministero della guerra, Marzo 1917. Per la ricostruzione della vicenda dello Storiografico, si rimanda al volume di Barbara Bracco, *Memoria e identità dell'Italia della grande guerra: l'Ufficio storiografico della mobilitazione, 1916-1926*, Milano, Unicopli, 2002.

<sup>29</sup> Inizialmente concepito come progetto storiografico per la Mobilitazione Industriale (con relazione a S.E. Alfredo Dallolio, Sottosegretario alle armi e Munizioni, in data 26 agosto 1916), l'anno successivo, su impulso dello stesso

to in uno studio approfondito e chiarificatore di Barbara Bracco, l'Ufficio Storiografico costituì il nucleo di aggregazione di un folto gruppo di intellettuali che facevano riferimento a ideali politici di tipo nazionalista e liberal moderato, fra cui Giuseppe Prezzolini, Gioacchino Volpe, Enrico Redenti, Corrado Gini, Gaetano Zingali, Francesco Baldasseroni e molti altri<sup>30</sup>.

Il progetto era amplissimo ed ambizioso; era articolato in tre serie, la «statistico-economica», diretta da Gini, la «tecnica» per cui si proponeva la direzione di Giuseppe Belluzzo<sup>31</sup>, e la terza e più importante, l'«etico-giuridico-sociale», per la quale si proponeva una articolazione in tre parti con altrettanti capigruppo, che erano Gioacchino Volpe, Giuseppe Prezzolini e Enrico Redenti<sup>32</sup>.

I campi di indagine erano altrettanto estesi; ed anche se in realtà il progetto dello Storiografico fu realizzato solo parzialmente, è per noi importante ricordarlo perché delineava una ipotesi di raccolta di documentazione e di elaborazione storiografica che si sovrapponeva in tutta evidenza all'attività messa in essere da Boselli e dal Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, con intrecci anche pratici piuttosto rilevanti, come vedremo, ed anche con una attenzione al tema dei caduti, della loro memoria e dell'elaborazione collettiva del lutto. Appare effettivamente sorprendente<sup>33</sup> che il Ministero della Guerra prendesse una iniziativa

---

Ministro della Guerra, venne allargato e contestualizzato « nel totale quadro storico-documentale in cui i venturi troveranno il fedele riflesso, concettualmente ordinato, dello sforzo gigantesco della patria in armi per il suo diritto di maggioranza nel mondo» (G. Borelli, *Piano generale del «Corpus» della Mobilitazione*, cit.)

<sup>30</sup> Fra i collaboratori con cui furono presi accordi, non sempre conclusi in seguito, risultano ad esempio Arrigo Solmi, Ettore Fabietti, Ugo Mondolfo, Achille Bertarelli, Salomone Morpurgo, e molti altri; Borelli nel tenere i rapporti con questi intellettuali e studiosi si valeva poi anche dell'attività dei capigruppo, e cioè Gini, Volpe e Prezzolini; quest'ultimo ad esempio scriveva in una sua relazione del 10 aprile 1917, di avere incontrato per proporre collaborazioni, nei suoi viaggi, anche Luigi Einaudi. Cfr. B. Bracco, *Memoria e identità*, cit.

<sup>31</sup> Cfr. su Belluzzo l'approfondito ed esaustivo studio di M. Minesso, *Giuseppe Belluzzo: tecnico e politico nella storia d'Italia: 1876-1952*, Milano, Franco Angeli, 2012.

<sup>32</sup> G. Borelli, *Piano generale del «Corpus» della Mobilitazione*, cit.

<sup>33</sup> Come nota Barbara Bracco è «sorprendente che Morrone desse il via al progetto dello Storiografico, mentre era in corso l'attività di raccolta di documentazione e di sintesi storica del CNSR e del suo Presidente Boselli» in B. Bracco, *Memoria e identità*, cit., p. 32. È opportuno ricordare che tre delle trenta buste d'archivio dell'Ufficio Storiografico conservate presso l'ACS sono

del genere, considerando che non era certo all'oscuro della raccolta di documentazione in corso già dall'anno precedente a cura del CNSR. Appare quindi convincente l'ipotesi che Morrone fosse

più interessato probabilmente a contrastare l'azione del suo Presidente, che a dar vita a sostegno ad un'opera intellettuale. Lo storiografico, insomma, finiva per configurarsi come l'ennesimo scontro tra potere civile e potere militare negli anni di guerra, una sorta di guerra nella guerra che, almeno fino al 1917, oppose lo stato maggiore dell'esercito, e in particolare Luigi Cadorna, al fragile governo Boselli<sup>34</sup>.

L'Ufficio Storiografico della mobilitazione fu dunque durante la guerra una specie di competitore del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, un competitore apparentemente svantaggiato, dato che non poteva contare sulla tradizione e la capillare rete di contatti che aveva il CNSR; era però anche una struttura che aveva diverse caratteristiche più vantaggiose. La più importante era senza dubbio quella degli intellettuali reclutati al suo interno. Come già visto, questi civili che vestivano divise militari durante la guerra erano una risorsa addirittura maggiore di quella che poteva mettere in campo il CNSR<sup>35</sup>. I membri del CNSR infatti erano persone di cultura, oltre che personalità politiche e istituzionali di un notevole rilievo, ma davano al Comitato opera limitata, essendo il CNSR una delle molteplici incombenze a cui dovevano attendere. Invece gli intellettuali di primissimo livello che lavoravano presso lo Storiografico, anche se non erano propriamente obbligati ad un orario d'ufficio, tuttavia lavoravano a tempo pieno per questa attività e lo facevano con un taglio molto più pragmatico, flessibile e meno burocratico del CNSR. Inoltre, per quanto lamentassero mancanza di risorse, far parte dell'Esercito era un modo per aver disponibili molte risorse, molte aperture, molte facilitazioni per l'azione. Così lo Storiografico riuscì in realtà a mettere in cantiere una mole notevole di interventi diversi, dalla biblioteca (che

---

relative a «Documenti vari relativi a caduti»: diari di guerra, lettere (copie), fotografie, testi di discorsi e scritti commemorativi, biografie, necrologi, materiale a stampa (giornali, opuscoli, ecc.), quindi con una chiara sovrapposizione anche rispetto alla parte specifica del progetto del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento che qui esaminiamo.

<sup>34</sup> B. Bracco, *Memoria e identità*, cit., p. 32.

<sup>35</sup> Per la composizione del CNSR vedi qui di seguito p. 000.

era impostata addirittura su basi più larghe di quanto non fosse nel programma del CNSR, e che comprendeva anche un notevole e qualificato lavoro bibliografico) alle varie raccolte, non solo di documenti in senso tradizionale, ma anche di reperti, cimeli, materiali diversi, fra cui anche fotografie. Infine, mentre il CNSR si muoveva soprattutto con un'ottica da istituto di conservazione, lo Storiografico aveva un ambiziosissimo piano di studi monografici da effettuare sulla base dei materiali raccolti, e non solo, in modo da produrre una serie di pubblicazioni che, viste retrospettivamente, sembrano quasi una anticipazione, sia pure velleitaria, e limitata solo all'Italia, di una iniziativa a tutto tondo come quella realizzata poi dalla Carnegie<sup>36</sup>. Nel programma della Biblioteca, direttamente seguito da Prezzolini, era prevista anche una specifica iniziativa nel campo che qui ci interessa, cioè la raccolta delle testimonianze relative ai caduti. Come recitava un appello inviato dalla Biblioteca nel dicembre 1917:

Una sezione speciale della Biblioteca è dedicata ai caduti della nostra guerra: e le famiglie che hanno pubblicato commemorazioni, lettere e diari bene provvederanno alla memoria del loro caro, inviandoli<sup>37</sup>.

Proprio su questo terreno si evidenziò, secondo Barbara Bracco la molto più spiccata “inventiva” dello Storiografico, rispetto al CNSR:

Lo Storiografico non fu l'unico istituto ad organizzare una raccolta sistematica delle testimonianze dei caduti; anzi, proprio in questo settore si doveva registrare una delle più pericolose sovrapposizioni con il Comitato del Risorgimento, che sin dall'inizio delle ostilità aveva avviato un lavoro di recupero di diari e lettere. Rispetto però al glorioso e più potente Comitato, l'Ufficio di Borelli metteva in campo una notevole inventiva nel recupero delle testimonianze. [...] l'Ufficio si organizzò per indirizzare richieste di materiali documentari alle famiglie dei caduti, individuate sulla base dei necrologi apparsi sui giornali. Riuscì anche ad allargare la rete dei contatti a tutti coloro che per ragioni istituzionali potevano avere notizie sui caduti e sulle testimonianze da questi lasciate.

---

<sup>36</sup> Per le linee del progetto “ambiziosissimo” dello storiografico, cfr. B. Bracco, *Memoria e identità*, cit., p. 122-130 e *passim*.

<sup>37</sup> Nota inviata da Roma, Ufficio Storiografia della mobilitazione, a Adolfo Orvieto, 18 dicembre 1917, in Archivio Contemporaneo, Fondo Orvieto, Gabinetto G. P. Vieusseux.; cit. in B. Bracco, *Memoria e identità*, cit., p. 128.



Si aprì quindi, e si acuì in particolare attorno alla metà del 1917, una vera e propria concorrenza fra i due istituti. A quella data per la verità lo Storiografico stava appena avviando i propri lavori, non conosceva bene l'attività del CNSR e si preoccupava non poco. Era Prezzolini ad informare Borelli sulle possibili interferenze che lo Storiografico avrebbe potuto trovare sul suo cammino, e inizialmente la sua informativa giungeva perfino a mettere in dubbio di poter portare avanti il lavoro previsto, dato il vantaggio in termini di tempo e di mezzi del CNSR:

In seguito a circolare di S. E. Boselli la Società per la Storia del Risorgimento ha occupato tutto un piano del monumento a Vittorio Emanuele e quivi ha già raccolto un vasto materiale sia di libri che di documenti, quali relazioni, inchieste, presso Comuni, Banche e Società, lettere di soldati ecc. che si riferiscono alla Storia della guerra fin dall'agosto 1914, e che per molti punti economici e politici combacia con quello che avremmo voluto raccogliere sotto il nome di Archivio della Guerra. La Società della Storia del Risorgimento ha bensì trascurato argomenti che noi vorremmo trattare [...] ma in ogni modo mi sembra necessario prospettare il fatto che per la parte di cui si occupa la Società per la Storia del Risorgimento noi verremmo a fare un doppiopione non soltanto inutile in quanto tale, ma, per la nostra minore potenza di mezzi, di spazio, di personale e per essere arrivati dopo, anche inutile in quanto meno completo e ricco<sup>38</sup>.

In realtà le cose stavano un po' diversamente da come Prezzolini le aveva ricavate dal colloquio con il Segretario del CNSR, e pochi giorni dopo correggeva nettamente il proprio giudizio, con una lettera piena di entusiasmo a Borelli:

ero stato a visitare la raccolta del Comitato per il Risorgimento nell'ultimo piano del Monumento a V. E. quella visita mi ha messo il cuore in pace. Noi potremo fare molto di più e meglio. Non esiste biblioteca. Non vi sono raccolte complete di giornali durante la neutralità e dopo. Il lavoro si limita ad una ben misera ed inutile raccolta di Echi della stampa fatta di alcune dattilografie con l'intelligenza e la coltura che esse possono avere; coll'ordinare - ma non completamente, anzi! - gli stampati sequestrati dalla Censura Posta Estera di Bologna, nella massima parte accatastati alla rinfusa; nel raccogliere gli atti di nascita e le fotografie di tutti i caduti di

---

<sup>38</sup> Lettera di Prezzolini a Borelli, in data 10 marzo 1917, in ACS, USM, b. 10; cit. in B. Bracco, *Memoria e identità*, cit., p. 50.

guerra, lavoro improbo e la cui utilità storica io non riesco a vedere. Tutto ciò non ci disturba, non ci nuoce, non mette bastoni fra le ruote<sup>39</sup>.

Forse Prezzolini ora eccedeva in senso contrario, rispetto alla sua precedente informativa che aveva tratto in inganno Borelli e lo aveva indotto a dare al Ministro un piano generale dello Storiografico più cautelativo, ma in realtà le sue impressioni erano in buona parte giustificate e coincidono con le informazioni che ci vengono dalle nostre fonti, come vedremo nei paragrafi successivi.

È in ogni caso molto interessante il giudizio di Prezzolini sulla parte specifica del progetto del CNSR che a noi interessa, cioè la raccolta delle fotografie dei caduti. Qui si manifesta la totale incomprendimento di un intellettuale pure di alta levatura e molto aperto a novità sul piano culturale, verso un fenomeno come quello della documentazione visuale, mentre Boselli, certamente più tradizionale come impostazione culturale, aveva però una abitudine a lavorare sulle memorie di ogni tipo, anche museali e anche visuali, e probabilmente anche una sensibilità maggiore per il tema del lutto e della memoria dei caduti.

## 2. L'elaborazione del lutto fra pubblico e privato

Il tema dell'elaborazione del lutto si era posto con grande evidenza fin dai primi mesi di guerra. Rispetto alle esperienze precedenti (nel caso specifico dell'Italia le guerre risorgimentali, in cui le perdite) estremamente più limitate in assoluto, si concentra-

---

<sup>39</sup> Lettera di Prezzolini a Borelli, in data 1° aprile 1917, in ACS, USM, b. 10; cit. in B. Bracco, *Memoria e identità*, cit., p. 52. Per la verità l'avvertimento di Prezzolini era stato un po' tardivo, e il piano generale del «Corpus» della Mobilitazione e dell'ordinamento dell'Ufficio Storiografico, presentato al Ministro nel mese di marzo, conteneva una dichiarazione di non ingerenza rispetto al CNSR che non sarebbe stata rispettata: « Sappiamo, tra l'altro, che il Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, con sede al Monumento a Vittorio Emanuele, e su circolare di S.E. Boselli, attende a una monumentale raccolta delle stampe, dei documenti, dei cimeli della guerra; e i mezzi e la sede di quell'organo assicurano un esito stupendo. Noi non possiamo, né vogliamo fare altrettanto. Sopraggiunti tardi - come nel caso analogo della bibliografia totale della guerra cui attende a quel che ci consta particolarmente la Biblioteca nazionale di Firenze e con presidi adeguati - miriamo anzi ad evitare inutili e ingombranti doppioni, o ripetizioni monche e tistiche d'iniziativa e di altrui compiti».

vano in uno spazio temporale ristretto e puntuale, cioè nei giorni delle grandi battaglie, spesso decisive, e quindi tali da porre fine al conflitto, ora l'esperienza di guerra, e quindi i combattimenti, le perdite, e il dolore e il lutto delle famiglie e dei congiunti si protravevano nel tempo con un andamento continuo e con una crescente pervasività. Anche l'elaborazione del lutto diveniva quindi un fatto sociale importante, non riguardava solo la memoria privata di un evento concluso, si rinnovava e si protraeva nel tempo e nello spazio pubblico, e presentava una serie di caratteri nuovi rispetto al passato.

Anche la storiografia sulla guerra ha preso in esame questo tema, specie negli ultimi decenni, con una serie di opere rilevanti.

La questione ha un rilievo importante non solo in sé, ma anche per le implicazioni che comporta rispetto all'interpretazione complessiva della storia culturale della guerra. In primo luogo, naturalmente, rispetto al tema del consenso/dissenso e al cosiddetto "paradigma vittimario"; in secondo luogo per quanto riguarda il risveglio della spiritualità e del sentimento religioso durante il conflitto; infine, per quanto riguarda i rapporti fra sfera pubblica e privata e in particolare l'evolvere del rapporto fra le tre articolazioni classiche hegeliane dell'organizzazione sociale: famiglia, società civile e Stato.

### 2.1. *La morte di massa e l'elaborazione privata del lutto*

La prima guerra mondiale già dal breve scorcio dell'estate 1914, fra agosto e settembre, registrò un numero eccezionalmente alto di caduti, circa 400.000, fra i combattenti del solo fronte occidentale. Anche in Italia, subito dopo l'intervento, le prime offensive sul Carso ebbero un costo umano che fu definito "spaventoso" dallo stesso comandante in capo dell'Esercito italiano, Luigi Cadorna<sup>40</sup>. Durante la guerra sul fronte italiano è stato calcolato che ciascuna

---

<sup>40</sup> Il Generale, noto per la sua intransigenza e ostinazione nel ripetere queste continue offensive, si esprimeva però in questo modo nelle lettere private alla figlia: « Nell'ultima offensiva, che ha durato circa 50 giorni, si sono perduti quasi 100.000 uomini oltre gli innumerevoli ammalati e di più non era possibile fare. E poi che vale entrare in Gorizia? Subito dopo si trovano altre linee fortificate. La presente guerra non può finire che per esaurimento di uomini e di mezzi, e l'Austria è molto più vicina di noi ad arrivarci. È spaventoso, ma è così». Cit. in M. Pluviano, I. Guerrini, *Le fucilazioni sommarie nella prima guerra mondiale*, Gaspari, 2004, p. 39.

delle undici “battaglie” dell’Isonzo costò perdite umane superiori a quelle di tutte le guerre del Risorgimento insieme.

Le morti furono concentrate nella fascia d’età dei ventenni e dei trentenni, per cui si è parlato di una intera “generazione perduta”<sup>41</sup>.

Se lo stesso capo di Stato Maggiore dell’Esercito definiva spaventoso il costo in termini di vite umane della guerra, si può facilmente intuire come fosse diffuso il dolore dei parenti e delle famiglie, e come fosse difficile confinarlo entro i limiti della sfera privata. Il protrarsi della guerra per quattro lunghi anni oltretutto rendeva difficile separare i tempi del lutto e della memoria, così come era avvenuto assai più facilmente durante le guerre brevi del secolo precedente. L’elaborazione del lutto si basava essenzialmente sul dolore dei familiari e degli amici o compagni del caduto, mentre la costruzione della memoria si muoveva tendenzialmente verso una sfera pubblica più ampia: ma i confini fra le due sfere non erano netti, erano anzi facilmente attraversabili o permeabili. In questa dialettica fra pubblico e privato risiedeva anche una delle maggiori difficoltà ad affrontare storiograficamente il tema del lutto. Come è stato affermato:

Immerso com’è in un contesto al tempo stesso culturale, sociale e politico, il lutto del primo conflitto moderno si offre come tema enorme e al tempo stesso sfuggente<sup>42</sup>.

Per lungo tempo avevano prevalso negli interessi degli studiosi temi legati alla storia militare, politica, economica e sociale della grande guerra. Dopo l’uscita di alcune opere fondamentali sulla cultura della guerra, come quelle di Paul Fussell e Eric Leed<sup>43</sup>,

---

<sup>41</sup> L’espressione, usata all’epoca anche nella traduzione italiana del titolo del libro *Testament of Youth* di Vera Brittain (1933), è tornata di recente in sede storiografica nel volume *Letters From A Lost Generation: First World War Letters of Vera Brittain and Four Friends*, ed. by A. Bishop, M. Bostridge, London, Virago, 1998. Sulle implicazioni culturali del dato generazionale della partecipazione alla guerra in Europa, cfr. R. Wohl, 1914. *Storia di una generazione*, Milano, Jaka Book, 1984

<sup>42</sup> B. Bracco, «A te o Milite ignoto». *Guerra e lutto nelle cartoline al soldato senza nome, 4 novembre 1921*, in «Memoria e Ricerca», 62, 3, 2019, pp. 579-603, cit. p. 579.

<sup>43</sup> P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 1984; e di E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale*

si aprì a livello internazionale un nuovo interesse per il tema della memoria della guerra. Già ricostruire l'esperienza di guerra voleva dire cercare fonti che restituissero la parola ai soldati, a coloro che avevano effettivamente vissuto la guerra, quindi significava entrare in contatto con la sfera soggettiva ed eminentemente individuale e privata del combattente. Già durante il conflitto era chiaro che l'esperienza di guerra era qualcosa di difficilmente comprensibile per coloro che non l'avessero vissuta direttamente, e che le descrizioni che ne facevano i giornalisti, i letterati, gli scrittori lontano dal fronte erano del tutto inattendibili. Musil, che letterato era, ma anche soldato, scriveva ai suoi commilitoni durante la guerra:

Il ricordo è un apparecchio scadente. Tra un paio di anni non avrete più una immagine chiara di ciò che è stato. Le immagini poetiche degli scrittori dell'entroterra vi sembreranno realtà. Mancherà la parte migliore, la parte viva, ai limiti dell'impossibile, di quello che ora vi sta intorno ad ogni istante<sup>44</sup>.

Maturò anzi durante il conflitto una vera e propria insofferenza per i resoconti retorici ed enfatici dei giornalisti, così come delle conferenze che venivano tenute da non combattenti.

D'altra parte, proprio le parole di Musil mostrano che il tema dell'esperienza di guerra era legato fin dall'inizio al tema della memoria, e che non si fermava alla dimensione individuale e privata, ma investiva anche la sfera pubblica. Si trattava infatti di una esperienza soggettiva, ma che nello stesso momento viveva in una dimensione collettiva, dato che "quello che ora vi sta attorno ad ogni istante", cioè il contesto della guerra di trincea, era un ambiente eminentemente collettivo, che creava delle piccole comunità estremamente coese fra i combattenti, come è stato notato in infinite testimonianze e in molti studi e come era del tutto evidente anche all'epoca<sup>45</sup>, ed inoltre, come appare dalle parole di Musil, creava anche una contrapposizione netta fra chi aveva vis-

---

nella prima guerra mondiale, Bologna, Il Mulino 1985; cfr. anche D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino 1986

<sup>44</sup> R. Musil, *Kameraden arbeitet mit!*, in "Tiroler Soldaten-Zeitung", n. 9 (6.8.1916), pp. 3.4, ora in Id., *la Guerra parallela*, Trento, Reverdito, 1987, p. 22.

<sup>45</sup> Cfr. fra i molti studi, G. L. Mosse, *Two World Wars and the Myth of the War Experience*, «Journal of Contemporary History», v. 21, n. 4 (Oct., 1986), pp. 491-513, in particolare le pp. 494-95.

suto davvero l'esperienza di guerra e coloro che invece era restati "nell'entroterra"<sup>46</sup>.

D'altra parte era vero che la memoria pubblica della guerra – specie dopo la fine del conflitto – fu una memoria in larga parte artefatta, nella quale prevalevano interessi e punti di vista di tipo politico e politico culturale molto forti, e che era organizzata e guidata dall'alto, in maniera particolarmente evidente in Italia, dove la vasta e capillare opera di monumentalizzazione della memoria della guerra in tutti i comuni del paese fu fortemente patrocinata dal fascismo.

Tuttavia, era altrettanto vero che accanto a questa ricostruzione "poetica", o retorica e patriottica, della memoria della guerra, esisteva una vastissima massa di persone, composta dai familiari e dai parenti o amici dei caduti, che conservavano e coltivavano in varie forme una memoria privata, dolorosa, delle vicende del proprio congiunto.

La comunità internazionale di studiosi che aveva iniziato negli anni '80 a riunirsi in una serie di congressi su tema della grande guerra, e che avrebbe poi trovato un punto di riferimento importante attorno all'Historial de la Grande Guerre, aveva mirato inizialmente a studiare la memoria della guerra soprattutto attraverso l'analisi della monumentalità, delle ritualità pubbliche, dei cimiteri, o dell'arte nelle sue varie forme espressive, dalla letteratura alle arti figurative, alla fotografia e al cinema. Tutto ciò riguardava però appunto le forme della memoria pubblica; alla memoria privata non veniva dedicata quasi nessuna attenzione. Mentre si osservava subito dopo la guerra una grande espansione del ricordo pubblico dei caduti, che in molti paesi come in Italia, culminò nelle cerimonie e nei monumenti in ricordo del milite ignoto, la memorialistica dei combattenti tardava ad affermarsi, come se il ricordo dell'esperienza di guerra fosse troppo pesante e difficile da essere condiviso da parte di coloro che l'avevano effettivamente vissuta;

---

<sup>46</sup> È bene precisare che l'esperienza di guerra come si intende qui, sulla scorta di Musil, equivale al vissuto del soldato, al particolare adattamento, fisico e mentale, all'ambiente della trincea di cui ha parlato Eric Leed; è cosa molto diversa dal mito dell'esperienza di guerra nel senso in cui viene usata da Mosse, nel saggio sopra citato e anche in altre sue opere, per indicare quell'elemento di forte coesione che univa i gruppi di ex combattenti che trasponevano nel dopoguerra l'esercizio della violenza nella lotta politica.

mentre per quello che riguardava invece il ricordo ed il dolore dei parenti, degli amici e dei compagni dei caduti, questo che indubbiamente era fortissimo e diffuso, restava praticamente muto sulla scena pubblica.

Vi era naturalmente una difficoltà importante in quegli anni, in cui già si cominciava a parlare di avvicinamento della storia alla soggettività, alla psicologia, e al mondo delle emozioni e dei sentimenti<sup>47</sup>, ma ancora in modo del tutto pionieristico e senza una vera pratica storiografica diffusa: e tale difficoltà consisteva sostanzialmente nel fatto che risultava estremamente problematico storicizzare una sfera intima, legata al dolore e al sentimento individuale, che quindi non trovava sbocco in un discorso pubblico capace di lasciare tracce memoriali durature.

Come ha osservato Annette Becker, «la souffrance psychique, après 1914-8, est donc restée muette»<sup>48</sup>; i dolori dei parenti e dei congiunti sono restati privi di espressione pubblica, difficili da esprimere in parole:

Ces douleurs-là n'ont pas eu des mots pour se poser sur elles, elles n'ont pas eu de vrai statut. Au point que, souvent, on ne songe même pas que le deuil de guerre n'a pas concerné seulement les parents, les épouses, et les enfants des morts. Frères et sœurs, grands-parents, oncles, tantes et neveux, cousins, gendres et beaux-frères, amis et amies enfin : Les absents du deuil de 1914-1918<sup>49</sup>.

Tuttavia è perfettamente credibile, e confermato da molti indizi e testimonianze, che il dolore e il lutto privato, pur non essendo visibile, era comunque profondo e pervasivo.

Come ha notato Barbara Bracco:

per i genitori, per le vedove e gli orfani (ma anche per nonni, zii, fidanzate o amici) la scomparsa di un figlio, di un marito o di un padre sarebbe rimasta una lesione emotiva che li avrebbe accompagnati per tutta la vita. Siamo nella dimensione più intima del lutto, quella cioè dell'impat-

---

<sup>47</sup> Per una riflessione sulla storia dei sentimenti nell'ambito della storia culturale, cfr. R. Petri, *Sentimenti, emozioni. Potenzialità e limiti della storia culturale*, in «Memoria e Ricerca», n. 40, maggio-agosto 2012; cfr. anche J. Plamper, *Storia delle emozioni*, Bologna, il Mulino, 2018.

<sup>48</sup> S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 201.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

to emotivo, devastante, prodotto dalla morte sui sopravvissuti che non necessariamente si manifesta o lascia tracce utili per una ricognizione storiografica<sup>50</sup>.

Come affermano ancora Audoin-Rouzeau e Becker:

Pour notre part, contentons nous d'indiquer qu'après 1918 un nombre impossible à calculer d'Européens du XXe siècle ne sortirent jamais de la douleur de la perte<sup>51</sup>.

Le ragioni per cui il lutto privato tendeva a rimanere muto e nascosto erano di varia natura. In primo luogo occorre ricordare che i soldati nella maggior parte dei casi morivano al fronte in lontananza dai propri cari, che solo raramente potevano raggiungerli prima della morte e accompagnarli nel trapasso. Quindi tutte le procedure di preparazione al lutto, così come tutti i riti che solitamente erano previsti immediatamente dopo la morte, venivano a mancare totalmente.

Ma soprattutto, quello che mancò in maniera insolitamente estesa, fu il corpo stesso del caduto, destinato nel migliore dei casi ad essere inumato nei cimiteri di guerra al fronte, ma spesso anche a non poter essere rintracciato o identificato prima della sepoltura.

Come vedremo, questo aspetto sarà particolarmente importante nel nostro caso, perché in assenza del corpo del caduto la sua fotografia, conservata dai parenti, assumeva un valore metonimico rispetto al corpo assente, e veniva quindi usata come punto di convergenza di pratiche surrogative delle normali procedure di elaborazione del lutto, come aveva già notato Pierre Bourdieu a proposito dei piccoli tabernacoli familiari organizzati attorno alla fotografia del caduto.

Un altro aspetto importante da sottolineare, nel nostro caso, è che la maggior parte degli studi, tendono a vedere l'elaborazione del lutto come una conseguenza logica e cronologica del momento della perdita, che viene identificato con la guerra, così che la gran parte delle analisi vengono concentrate sul dopoguerra, sulle elaborazioni memoriali compiute quando ormai il bilancio delle perdite si poteva ritenere chiuso. Ovviamente questa risulta essere

---

<sup>50</sup> B. Bracco, *«A te o Milite ignoto»*, cit., p. 580.

<sup>51</sup> S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *14-18*, cit., p. 258.



una visione troppo schematica. Come è evidente il dolore e il lutto avevano cominciato a colpire le famiglie con una spaventosa estensione già nell'agosto del 1914, e continuarono ininterrottamente per tutti i successivi 50 mesi di guerra.

È stato calcolato che alla fine vi fossero vi fossero 525.000 vedove di guerra in Germania, nel 1920, 200.000 in Italia, 600.000 in Francia, 240.000 in Gran Bretagna<sup>52</sup>. Si può considerare che circa il 30% dei caduti della grande guerra abbiano lasciato delle vedove di guerra, cioè circa tre milioni per il complesso dei paesi belligeranti. Per quanto riguarda gli orfani erano più di un milione in Germania, 760.000 in Francia, 350.000 in Gran Bretagna, 300.000 in Italia<sup>53</sup>.

Da un punto di vista quantitativo vi fu quindi una progressiva spaventosa estensione delle perdite, e questo portò ad effetti imprevisi. In primo luogo alle famiglie colpite dal lutto nei primi mesi di guerra si aggiungevano sempre nuove famiglie, così che per le prime era difficile superare lo stato di dolore e di lutto fin che la guerra si prolungava e il dolore si rinnovava; mentre per tutte le altre famiglie che avevano combattenti al fronte, il dolore era una possibilità incombente, in qualche modo opprimeva la vita delle persone anche preventivamente<sup>54</sup>. D'altra parte questa comunanza estesa e continuativa del lutto poteva portare effetti paradossali. È stato notato infatti che con il progredire degli anni di guerra il numero delle persone che portava segni esteriori del lutto diminuiva invece di aumentare, in alcune delle maggiori capitali in guerra, come Londra. Si deve quindi pensare che questo sviluppo quantitativo della diffusione delle perdite e del dolore abbia portato già durante la guerra durante a qualche modifica se non altro delle manifestazioni esteriori, se non anche della percezione soggettiva, della sofferenza.

Come hanno osservato Annette Becker e Stéphane Audoin-Rouzeau, si dimentica troppo spesso che il dolore e il lutto, se furono espressi anche in maniera collettiva, furono però prima di tutto

---

<sup>52</sup> Sulle vedove italiane, cfr. F. Lagorio, *Italian Widows of the First World War, in Authority, Identity and the Social History of the Great War*, a cura di F. Coetzee, M. Shevin Coetzee, Berghahn, Providence-Oxford, 1995, pp. 175-198;

<sup>53</sup> S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *14-18*, cit., pp. 239-240.

<sup>54</sup> Come osserva Jay Winter, «La madre con lo sguardo nel vuoto, il padre che va su e giù cercando di convincersi che il figlio sta bene, erano una realtà di ogni paese in guerra» (J. Winter, *Il lutto e la memoria*, cit., p. 47).

«une épreuve individuelle veçue dans une effroyable solitude»<sup>55</sup>. È precisamente questa solitudine che è immediatamente visibile nei casi di lutto privato che si possono ricostruire: passato il momento delle lettere e delle visite di condoglianze, le persone in lutto sono sole. E su questa solitudine pesava anche molto spesso la consapevolezza dell'altra solitudine, quella del soldato morente che spesso era spirato al fronte o negli ospedali da campo senza poter avere il conforto dei propri cari<sup>56</sup>.

Si può misurare quindi tutta la distanza fra questa dimensione privata e familiare del dolore e la dimensione collettiva dell'elaborazione del lutto. Tuttavia le due sfere, per quanto nettamente distinte, erano tutt'altro che separate. Un raccordo essenziale fra queste due dimensioni stava proprio nella valorizzazione pubblica del ricordo dei caduti, che da una parte prendeva atto della dimensione di massa, e quindi necessariamente collettiva, della morte in guerra e della creazione di una corrispondente massa di civili in lutto; dall'altra parte assicurava anche al dolore individuale un riconoscimento pubblico, connotandolo in ogni caso di un'aura di eroismo per il sacrificio della vita in favore della Patria. Ma questo riconoscimento non era privo di problemi, in quando poteva essere anzi un modo per prolungare e rendere meno sanabile il dolore.

Come è stato incisivamente osservato

Cette sur-valorisation des morts de la Grande Guerre, en attachant une dimension héroïsante et sanctifiante à leur disparition, plongeait les ra-

---

<sup>55</sup> S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *14-18*, cit., p. 251.

<sup>56</sup> Sempre Audoin-Rouzeau e Becker osservano che i soldati morirono spesso soli in ogni caso quasi sempre senza il sostegno dei loro congiunti. Tutte le procedure di preparazione al lutto furono così soppresse, così come furono soppressi tutti i riti che ordinariamente accompagnavano i primi momenti della perdita. Quello che mancò così crudelmente alle persone colpite dal lutto di guerra, e della grande guerra in particolare, fu il corpo di coloro che erano morti. Dopo il 1918 i corpi son restati sui campi di battaglia dei cimiteri militari creati nelle zone di combattimento. Con l'eccezione degli americani solo le persone in lutto francesi ebbero la possibilità, in seguito ad una legge del 31 luglio e un decreto del 28 settembre 1920, di domandare il ritorno dei corpi nelle tombe di famiglia: il movimento cominciò soltanto nell'estate del 1922 e finì dopo molti anni con il ritorno di circa 240.000 sepolture (questa cifra rappresenta il 30% dei 700.000 corpi identificati di cui le famiglie avevano il diritto di domandare il ritorno). Questo bisogno di riportare i corpi dei caduti segnala il surplus di sofferenza fisica che la loro assenza e la loro lontananza prolungata avevano occasionato. (Ivi, pp. 245-46).

cines dans cette culture de guerre du conflit qui a transformé les morts en sacrifiés volontaires d'une grande croisade. On peut supposer qu'une telle lecture de la mort au combat a profondément perturbé le travail de deuil des survivants. [...] Parce qu'ils étaient morts à la guerre, et dans une guerre surinvestie d'une signification très haute, le culte des disparus a rendu sans doute bien plus difficile qu'en temps de paix le nécessaire détachement des survivants à l'égard de ceux qu'ils avaient aimés et perdus<sup>57</sup>.

Il progetto di Boselli si situa all'interno delle questioni appena elencate, dato che è teso alla costruzione di una forma di elaborazione del lutto per i caduti italiani, che si attua durante il periodo bellico, tocca direttamente le famiglie; e soprattutto intende perseguire una valorizzazione del ricordo e della memoria dei caduti che si pone come un elemento di una nuova religione laica e nazionale.

## *2.2. Religione laica e risveglio del sentimento religioso*

Si può concludere, sulla base di quanto osservato finora, che la storiografia sulla guerra ha cominciato ad indagare negli ultimi decenni il fenomeno del lutto privato: un fenomeno che si colloca naturalmente nella sfera individuale, intima, del sentimento, e che quindi, non avendo una propria visibilità al di fuori di questa sfera ristretta e riservata, pare eludere la possibilità di una indagine da parte degli storici. D'altra parte questa difficoltà a storicizzare un fatto così diffuso, pervasivo e importante, rappresenta un limite pesante dal punto di vista della nostra conoscenza e valutazione dell'impatto culturale della grande guerra. Una delle prime risposte degli storici a questa difficoltà è stata quella di esaminare la questione da un altro punto di vista, cioè di individuare le forme in cui il dolore privato riesce in qualche modo ad essere percepito e sentito in una dimensione pubblica, anche indirettamente.

Questa via è stata tracciata in maniera originale a suo tempo da Jay Winter, il quale portò l'attenzione sulle "comunità in lutto". L'osservazione di Winter si basava appunto sulla constatazione che la guerra, prolungandosi, avvicinava i congiunti dei caduti con tutte le persone che avevano qualcuno dei propri cari al fronte, e che quindi potevano condividere il timore di un analogo destino: cosa che creava una forte solidarietà collettiva. Si formarono quindi dei

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 257.

veri e propri reticoli solidali e assistenziali, sotto varie forme: dalle informazioni (importantissime, dato che spesso il primo segnale della perdita era la mancanza di notizie, particolarmente diffusa nel caso di dispersi, prigionieri, caduti nella terra di nessuno di cui non si era potuto recuperare il cadavere, ecc.) alle espressioni di condoglianza immediate, alle attività propriamente assistenziali per le vedove e gli orfani<sup>58</sup>. Si trattava, più che di un reticolo uniforme, di diversi circoli di vicinanza e di solidarietà: da quella dei commilitoni, a quella dei parenti e amici, a quella promossa dalle istituzioni locali e statali, a cui le persone colpite dal lutto potevano ricorrere. Ecco quindi che la dimensione del dolore per la perdita, da individuale e personale comincia a diventare condivisa e assume forme di organizzazione collettiva, anche informale, che possono essere più facilmente riscontrate dagli storici.

Questa dimensione collettiva del lutto porta quasi naturalmente alla esigenza di un recupero della memoria. Appare infatti diffuso e naturale per i parenti il tentativo di recuperare la presenza del caduto: in assenza del corpo, e di una tomba raggiungibile, si giunge a elaborare le più diverse forme di recupero di una presenza anche indiretta del congiunto caduto; in questo processo tutti gli elementi che riportino in vita nel presente la memoria del caduto sistematizzandola entro un circuito culturalmente condiviso ed accettato sono una parte fondamentale della elaborazione del lutto.

I cimiteri e i monumenti sono la parte più evidente, e più studiata, di questo vastissimo processo di elaborazione collettiva del lutto: ma la gamma dei tentativi arriva perfino alla diffusione di esperimenti di spiritismo, a cui Winter dedica un intero paragrafo del suo volume più volte citato, oppure alla immagine ricorrente di un "ritorno dei morti", rappresentata in un famoso film di Abel Gance del 1919<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Naturalmente la gamma di possibili tentativi per elaborare il lutto e per reagire alla perdita era molto più vasta: si rimanda per questo all'opera fondamentale di Winter più volte citata, che cita molti esempi in diverse nazioni.

<sup>59</sup> Cfr. specificamente J.M. Welsh, S.P. Kramer, *Abel Gance's Accusation against War*, in: «Cinema Journal», Vol. 14, No. 3 (Spring, 1975), pp. 55-67; più in generale sul cinema di guerra relativo al primo conflitto mondiale si veda G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la guerra e l'immaginario bellico del 900*, Torino, Utet, 2001; per misurare le differenze fra la situazione del primo dopoguerra una analoga concezione riferita al secondo dopoguerra italiano, cfr. L.

La sintesi fra questa dimensione intima e privata del dolore profondo e inesprimibile dei congiunti e la traduzione della elaborazione del lutto si realizza quindi in gran parte con il recupero di una presenza duratura dei soldati morti in guerra attraverso la costruzione di una memoria dei caduti condivisa.

L'elaborazione di questa memoria è però fortemente collegata da una parte alla dimensione del sacro, che rispetta l'intoccabilità e l'indicibilità del dolore profondo dei congiunti; e alla dimensione della glorificazione, che esprime in qualche modo un valore risarcitorio della compagine sociale per il sacrificio del caduto, non esente dalla consapevolezza più o meno manifesta di un senso di colpa dei sopravvissuti nei confronti dei caduti.

Questi due poli, il sacro e la gloria, sono quelli su cui si muovono quindi tutti gli studi esistenti. La tematica del sacro è naturalmente legata alla dimensione religiosa. Uno dei primi saggi in cui è stato affrontato questo tema è quello pubblicato nel 1994 da Annette Becker con il titolo *La guerre et la foi*, e il sottotitolo significativo: *De la mort à la mémoire*.

Naturalmente il tema del risveglio del sentimento religioso durante la guerra era stato un fenomeno evidente anche agli stessi contemporanei, che avevano cominciato subito ad osservarlo e studiarlo, come mostra il caso in Italia di padre Agostino Gemelli. Si trattò di un fenomeno complesso, su cui influirono motivazioni di vario tipo, e anche il ruolo di figure particolari come quelle dei cappellani militari. La diffusa religiosità popolare al fronte trovava un facile terreno di alimentazione nella situazione di rischio continuo e di impossibilità di controllare e prevedere il proprio destino in una guerra in cui il valore individuale poteva assicurare solo in minima parte una probabilità di sopravvivenza. Come ha osservato Eric Leed, la prima guerra mondiale è la prima guerra meccanizzata e industrializzata dove si verifica un cambiamento radicale della cultura stessa della guerra, dato che negli assalti di massa alla trincee nemiche le possibilità di essere colpiti dipendevano dal caso più che dal valore individuale; così come per i difensori, come notava Musil, l'unica cosa che restava da fare ai soldati in trincea sotto un bombardamento era di individuare,

---

Paggi, *Il "popolo dei morti". La Repubblica italiana nata dalla guerra (1940-1946)*, Bologna, Il Mulino, 2009.

con l'udito divenuto esercitato e finissimo, se il proiettile sarebbe caduto a distanza o proprio sulla propria postazione, il che significava la differenza fra la vita e la morte. Lo stesso concetto di valore in guerra cambiava profondamente di senso, come spiegò Jünger, uno dei più valorosi combattenti delle truppe d'assalto tedesche, nel suo volume dedicato al soldato operaio, nel quale sosteneva che il soldato di nuovo tipo creato dalla guerra non poteva capire il senso del combattimento specifico a cui partecipava, così come l'operaio dell'industria moderna, ridotto a compiere poche azioni ben determinate e precise di una complessa catena costruttiva, non aveva presente la propria funzione e non conosceva realmente il complesso meccanismo in cui era inserito<sup>60</sup>.

Al fronte quindi il risveglio della religiosità popolare era determinato fra i combattenti anche da ragioni analoghe a quelle che motivavano il forte risveglio di pratiche scaramantiche, di credenze e superstizioni, ovvero alla necessità di reagire alla perdita di senso della guerra di cui abbiamo appena detto, di cercare comunque una qualche forma di controllo personale sugli eventi, o almeno qualche forma di consolazione e di speranza nel caso della religione.

In parte, il rivolgersi verso la religione per avere conforto e speranza nel lungo periodo in cui il proprio caro era in pericolo al fronte era un fatto spontaneo e naturale per i credenti, cioè per la gran parte della popolazione, all'interno del paese<sup>61</sup>.

Diverso fu il caso per i parenti dei caduti. Una volta accaduta la tragedia, ogni speranza era spenta e non si aveva più motivo di chiedere l'intercessione della divinità o dei santi. Tuttavia il Cristianesimo metteva a disposizione strumenti potenti che potevano

---

<sup>60</sup> E. Jünger, *L'Operaio. Dominio e forma*, Milano, Longanesi, 1984; Milano, Guanda, 1991. Secondo l'espressione di Jünger «La vita del soldato al fronte si trasformava sempre di più in quella di un Arbeiter, sottoposto alle condizioni pericolose di un tecnico della guerra del lavoro, così come la vita dell'Arbeiter in patria si evolveva in senso militare» (cit. in P. Amato, S. Gorgone, *Tecnica, lavoro, resistenza. Studi su Ernst Jünger*, Milano, Mimesis 2008, p. 41).

<sup>61</sup> Cfr. Per alcune interessanti osservazioni a questo proposito E. Fouilloux, *Première guerre mondiale et changement religieux en France*, in *Histoire culturelle de la grande guerre*, s.d.de J.-J. Becker et du Centre de Recherche de l'Historial de la Grande Guerre (Péronne-Somme), Paris, Colin, pp. 115-124, part. p. 122.

servire a assorbire, trasfigurandolo e inserendolo in un contesto religioso, il decesso del proprio caro.

Annette Becker dedica a questi meccanismi un paragrafo significativamente intitolato al “dolorismo”<sup>62</sup>, nel quale delinea le concezioni di quella «École doloriste du catholicisme où l'imitation de Jésus ne pouvait s'illuminer des miracles et de la résurrection qu'en privilégiant les souffrances de la Passion»<sup>63</sup>.

Secondo l'autrice il sacrificio del caduto poteva essere accostato a quello del Cristo, e l'imitazione della sofferenza fu uno degli aspetti fondamentali della fede cristiana durante tutta la durata della guerra. Per i familiari dei caduti la sofferenza per il figlio o il marito scomparso poté essere vissuta come una prova di fede, come una testimonianza che accompagnava e completava per così dire il sacrificio della vita del caduto, vissuto come martirio, come dedica della vita al Cristo. In questo modo, mentre si legava la figura del caduto a quella del Cristo, con una speranza di resurrezione nella fede, per i parenti la sofferenza prolungata negli anni veniva equiparata al Calvario, alla via Crucis, ad un percorso di espiazione e di dolore che realizzava una vicinanza al Cristo, e quindi al caduto<sup>64</sup>.

Già quindi in questa concezione si ritrova una trasfigurazione della figura del caduto in quella del martire; ma ancora più evidente e calzante questa assimilazione risultava sul terreno della “religione civile”, cioè di quell'insieme di concezioni, di ritualità, di simbologie che esprimevano l'adesione al culto della Patria. Come è sottolineato da quasi tutti gli studi, la glorificazione del caduto, come martire, come testimone della fede nella Patria, riposava anche su un diffuso senso di colpa collettivo, da parte dei civili all'interno, per il destino della “generazione perduta”, per la morte di tanti ragazzi nel pieno della loro forza e giovinezza, in uno scontro cruento e meccanizzato in cui non potevano neppure fare risaltare più di tanto il loro valore individuale. Da qui dunque le

---

<sup>62</sup> A. Becker, *La guerre et la foi*, cit., pp. 30-35.

<sup>63</sup> Ivi, p. 31.

<sup>64</sup> Secondo Janz, *Famiglia e nazione. La memoria dei caduti della prima guerra mondiale nella borghesia italiana*, cit. p. 11 «La semantica del sacrificio stabilisce un profondo nesso relazionale con il linguaggio della nazione in quasi tutti i testi commemorativi. Così questi non assolvono soltanto una funzione terapeutica per i parenti, che si chiedono perché cosa sia morto il caduto, ma diventano anche manifestazioni di una propaganda di guerra spontanea, fondata sull'auto mobilitazione».

numerossime iniziative poste in essere nel dopoguerra, fino a configurare, secondo l'espressione di Marco Mondini, una vera e propria "frenesia commemorativa", che dipendeva anche dal fatto che durante la guerra il dolore era stato prevalentemente nascosto, individualizzato e per così dire privatizzato, mentre ora poteva assumere una sua dimensione pubblica e rivelarsi quindi nella sua dimensione di massa<sup>65</sup>.

### *2.3. Famiglia, società civile e Stato: il progetto del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento tra costruzione della memoria ed elaborazione del lutto*

Rispetto al quadro problematico che abbiamo appena delineato con una certa attenzione al panorama internazionale, l'Italia si poneva con alcuni caratteri particolari, che qui cerchiamo di evidenziare. Innanzitutto un paese profondamente cattolico, nella sua base popolare, ma insieme un paese in cui il conflitto fra Stato e Chiesa, che alle origini aveva visto addirittura la scomunica del sovrano, Vittorio Emanuele II, da parte di Pio IX, era stato molto forte fino proprio alla vigilia della guerra, quando, nel 1912, era stato raggiunto un accordo elettorale fra cattolici e liberali: accordo peraltro tenuto inizialmente segreto proprio perché contrario alle concezioni correnti nei due opposti schieramenti, che sul fronte liberale vedeva una forte componente laica e anticlericale.

Quindi due mondi molto diversi, e come vedremo, due "religioni" che si troveranno a confronto e in competizione, stavolta però almeno in parte collaborando e compenetrandosi, nella edificazione della memoria e del culto dei caduti.

L'Italia era poi una nazione che si stava avviando a una rapida industrializzazione negli ultimi due decenni prima della guerra, ma che rimaneva ancora prevalentemente agricola; soprattutto era una nazione in cui convivevano realtà regionali molto diverse, un paese che fino a poco più di mezzo secolo prima era stato per molti secoli diviso in stati separati, con tradizioni, dialetti e culture popolari molto differenziate, e sacche di arretratezza molto forti assieme a nuclei moderni di economia e società civile.

---

<sup>65</sup> M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 318.



Inoltre un paese, come abbiamo già detto, profondamente lacerato al suo interno al momento dell'entrata in guerra, a differenza di tutte le altre maggiori potenze europee, per la presenza di una diffusa contrarietà all'intervento da parte della popolazione delle campagne e del maggiore partito del movimento operaio, il partito socialista italiano.

Infine, l'Italia fu come molte altre nazioni attraversata dall'ondata di agitazioni sociali e politiche che prese nel nostro paese il nome di biennio rosso; ma ebbe uno sbocco, con l'affermazione del fascismo, che influì pesantemente sulle forme di memoria pubblica della guerra, dai monumenti all'editoria al cinema e alla letteratura.

Questi ultimi aspetti, soprattutto la forte attività di monumentalizzazione del ricordo dei caduti operata in buona parte durante il fascismo, come nel caso del principale cimitero-sacrario di guerra, quello di Redipuglia, e comunque in tempi in cui l'impronta nazionalista e fascista cominciava a farsi già evidente, come nel caso del Milite Ignoto<sup>66</sup>, sono però noti ed esiste una nutrita e aggiornata produzione storiografica<sup>67</sup>.

Nel nostro caso punteremo invece l'attenzione su alcuni tentativi di gestire i temi che abbiamo enunciato, cioè l'elaborazione del lutto e la costruzione della memoria fra dolore privato e celebrazione pubblica, che furono concepiti e realizzati durante la guerra, utilizzando procedure e mezzi relativamente nuovi, e tentando forme abbastanza inedite di mobilitazione e di collaborazione fra sfera pubblica e privata.

Secondo quanto afferma Olivier Faron<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Sul milite ignoto A. Miniero, *Da Versailles al Milite Ignoto: Rituali e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano - Biblioteca scientifica Serie II: Memorie - Vol. LVII Roma, Gangemi, 2011.

<sup>67</sup> Sui cimiteri e sui monumenti si è sviluppata una vastissima produzione storiografica; senza pretesa di completezza si ricordano; C. Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della grande guerra*, in «Rivista di storia contemporanea», 11, 1982, n. 4, pp. 659-669; P. Dogliani, *Les monuments aux morts de la Grande Guerre en Italie*, in «Guerres mondiales et conflits contemporains», n. 167, 1992; per la capitale lombarda, cfr. *Milano nella Grande guerra. la memoria dei caduti e il Cimitero Monumentale*, a cura di B. Bracco, Milano, Biblion, 2015; più in generale O. Janz, L. Klinkhammer, *La morte per la patria: la celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*; Roma, Donzelli, 2008.

<sup>68</sup> O. Faron, *L'elaborazione del lutto, fra privato e pubblico*, in *La prima guerra mondiale*, a cura di S. Audoin-Rouzeau e J.J. Becker, ed. italiana a cura di A. Gibelli, vol. II, Torino, Einaudi, 2007, pp. 487-499, la cit. a pp. 490-91.

In ambito italiano è stata studiata una forma di celebrazione del lutto che sta al confine tra il privato e il pubblico è che sembra una specificità nazionale, non essendo attestata se non in misura modesta per altri paesi: ci riferiamo alla pubblicazione di opuscoli dedicati ai caduti e destinati alla circa familiare e amicale, naturalmente espressione di ambienti sociali elevati, censiti del numero di 2300 per il periodo di guerra<sup>69</sup>.

Ancora meno conosciuta, e a quanto risulta altrettanto specifica del caso italiano, è l'assai più vasta operazione di raccolta di immagini e documenti sui caduti compiuta dal Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, sotto la direzione di Paolo Boselli, che giunse a raccogliere circa 30.000 fascicoli individuali.

Prima però di passare all'analisi di questa operazione, è necessaria una ulteriore puntualizzazione di tipo storiografico. Al di là dell'accurata operazione di ricostruzione, di ricerca, di analisi di una vasta documentazione sulla elaborazione del lutto e sulla costruzione della memoria e del culto dei caduti della grande guerra, gli studi che abbiamo citato esprimevano tutti una opzione interpretativa molto forte sulla storia della guerra, e in particolare sul senso del conflitto dal punto di vista della storia culturale dell'età contemporanea.

Non può sfuggire il fatto che mentre le memorie della guerra erano state divise fin dall'inizio circa le responsabilità, circa il significato complessivo del conflitto dal punto di vista economico, sociale, politico, e la storiografia aveva seguito esattamente queste tappe, sempre dibattendo fra punti di vista e sensibilità molto diversificate, quando non francamente opposte, al contrario il tema del lutto, del dolore, della memoria dei caduti era un tema unificante. Il dolore e il lutto infatti colpivano indistintamente e con il medesimo durissimo, tragico impatto, le famiglie dei combattenti di ogni nazionalità, di ogni ceto e condizione sociale o fede politica.

Dal punto di vista del dolore subito, la situazione d'una famiglia tedesca o austriaca non differiva significativamente da una

---

<sup>69</sup> *Ibidem*. Come nota Faron, l'opera di riferimento in questo caso è il volume a cura di F. Dolci e O. Janz, *Non omnis moriar. Gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella grande guerra*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, nel quale gli autori affermano «Il culto dei morti che si manifesta negli opuscoli commemorativi italiani si situa nel punto di intersezione tra sfera pubblica e privata, a metà strada tra lutto individuale e significazione patriottica, tra famiglia e nazione, superamento esistenziale della crisi e strumentalizzazione politica».

analoga inglese o francese o russa; e quindi a tutte si poteva attribuire il paradigma vittimario di cui si diceva all'inizio. Tutte erano vittime della guerra; per tutte l'elemento emozionale, il dolore profondo e fortissimo subito, anche se difficilmente storicizzabile, era stato un tratto esperienziale che aveva segnato per anni e anni l'esperienza di vita di tanti individui singoli chiusi nel loro dolore che però nel loro insieme costituivano una considerevole parte della popolazione europea.

È quindi particolarmente interessante vedere come quegli studiosi che hanno espresso anche recentemente, e a mio parere con forti giustificazioni, una netta presa di distanze dal cosiddetto paradigma vittimario<sup>70</sup>, analizzano e inquadrano la questione del lutto e della costruzione della memoria dei caduti; per poi presentare alla luce di queste considerazioni il caso di studio italiano che qui analizziamo.

Per Jay Winter, uno degli autori di maggiore spicco che hanno fatto capo al gruppo di Peronne-Somme, e senz'altro in assoluto uno dei più autorevoli storici della grande guerra, il processo di elaborazione del lutto dimostra – riassumendo qui in sintesi e in maniera necessariamente schematica – i limiti della concezione “modernista” della grande guerra, quella aperta da Fussell, e continuata poi da molti studiosi in vari paesi, che vedeva nel primo conflitto mondiale la svolta decisiva per un forte passaggio culturale dal XIX secolo, il secolo lungo, il secolo del progresso e della egemonia europea sul mondo, al XX secolo, cioè il secolo appunto della modernità, che può anche essere reazionaria<sup>71</sup>. La modernità comincia a esprimere già durante la prima guerra mondiale nuovi linguaggi e nuovi modi di vedere il mondo, ma la sterminata moltitudine di congiunti sofferenti dei caduti di guerra trova espressione e consolazione solo nelle forme tradizionali della glorificazione e della elaborazione del lutto.

A loro volta, secondo Winter, la guerra e la straordinaria estensione del lutto favorirono la persistenza di forme tradizionali di rappresentazione e anche di espressione artistica (almeno per

---

<sup>70</sup> G. De Luna, *La repubblica del dolore*, cit.

<sup>71</sup> J. Herf, *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania del Terzo Reich*, Bologna, Il Mulino, 1988.

quanto riguarda tutta l'amplissima tipologia di opere a carattere commemorativo) per un lungo periodo dopo la guerra.

Similmente, Annette Becker partendo dall'intensificarsi del sentimento religioso durante la guerra, ne evidenzia il ruolo fondamentale nella elaborazione del lutto, sottolinea come la religione offra effettivamente un appoggio e un conforto sia ai soldati che ai familiari colpiti dal lutto, anche in questo caso molto oltre l'evento mortale.

In entrambi i casi si porta l'attenzione soprattutto al dopoguerra, quasi che dopo la guerra si colgano meglio, una volta deposte le armi e cessate le morti, i caratteri e le forme del lutto e della rielaborazione della memoria.

Il fatto è che, come riconoscono praticamente tutti gli autori che si sono impegnati nell'analisi del fenomeno, a cominciare da G.L. Mosse, nel dopoguerra si forma un "mito dei caduti" vero e proprio, con il concorso di una attività di costruzione della memoria che impegna effettivamente intellettuali e artisti su scala molto più vasta e significativa di quanto fosse accaduto durante la guerra.

Ora, dato anche che oltre che gli intellettuali e gli artisti erano impegnati in questa opera anche governi e forze politiche interessate ad attribuire un significato positivo alla guerra nonostante la spaventosa ecatombe che aveva prodotto, torna inevitabilmente alla mente l'avvertimento di Musil ai suoi commilitoni, di diffidare delle immagini poetiche degli scrittori dell'entroterra<sup>72</sup>. In altre parole anche la migliore storiografia, che pure ha indagato a fondo i processi di mobilitazione messi in atto nel corso del conflitto, in questo caso tende a ripetere la tendenza a lungo dominante di indagare gli effetti e le conseguenze della guerra, concepita come un insieme unico e concluso. Operazione senz'altro accettabile in molti casi, ma tale da presentare non pochi problemi nel nostro caso. Infatti la questione del dolore e del lutto contiene a livello teorico il nucleo difficilmente eludibile dell'argomentazio-

---

<sup>72</sup> Occorre considerare che seppure in misura assolutamente minoritaria, nel dopoguerra vi furono anche tentativi di costruire una memoria di denuncia della guerra e dei suoi orrori, come nel caso molto notissimo dello Internationales Anti-Kriegs-Museum di Ernst Friedrich. Cfr. E. Collotti, *Una istituzione berlinese degli anni Venti: Lo Internationales Anti-Kriegs-Museum*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni e C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 715-42,

ne vittimista: le sofferenze prodotte dalla guerra furono immani e perfettamente analoghe nei vari paesi. Quindi un comune dolore colpì in maniera irrimediabile una gran parte della popolazione europea, che risulta aver subito tutta, in forma analoga, lo stesso destino. Il loro destino di vittime appare del tutto evidente agli occhi degli osservatori odierni, come notano Winter e Prost, criticando però questa visione ispirata al paradigma vittimario:

Older memories live alongside newer ones, and it is hard to integrate the two in a common story. For our contemporaries, the Great War was, above all, a great catastrophe which subjected soldiers – and civilians – to levels of unprecedented violence. Here was a scandalous massacre, useless and incomprehensible without analysis of its political dimensions. Denouncing the horror of war does not explain it. History cannot be satisfied with a *cri du coeur*. It must go beyond our necessary sense of revulsion at so much suffering. It must try to give meaning to emotions, to restore the collective dimension to individual destinies, and to explain both the reasons why this tragedy happened, as well as its consequences. This era of mass death grew out of the confrontations of sovereign states; it was one of the fruits of inflamed nationalisms. This story has hardly penetrated what we have called 'the victims' tale'. However, it alone can make the Great War intelligible. The political element remains essential, and combining it with the rich array of narratives emerging from the cultural history of the war is one of the important tasks that await us<sup>73</sup>.

Questo riferimento alla necessità di una comprensione più larga appare senz'altro accettabile. Però non si può negare che il paradigma vittimario non denuncia soltanto l'ecatombe avvenuta come se fosse avvenuta senza una causa o come se non fosse l'esito di una catena logica di eventi che lo storico ha il compito di capire, prima che di giudicare. Certamente un tale evento va capito e spiegato. E indubbiamente il fatto straordinario da capire è soprattutto quello per cui queste masse enormi di vittime accomunate da un dolore così profondo, nei vari paesi, non si oppongono – almeno non visibilmente - alla guerra, ed anzi nel loro lutto finiscono per adottare forme di adesione e di esaltazione del sacrificio e della morte dei caduti.

Tuttavia, per capire questo fatto in fondo paradossale, non è sufficiente constatare che l'ondata di celebrazioni, di monumenta-

---

<sup>73</sup> A. Prost, J. Winter, *The Great War in History*, cit., p. 211.

lità, di ritualità collettive che furono messe in atto dopo la guerra coinvolsero una larga parte di popolazione, anche di quella in lutto, riformulando, o forse solo rivestendo con una patina memoriale elaborata appunto da intellettuali e artisti, l'espressione profonda del dolore individuale.

Ciò non è privo di senso a livello storiografico, perché uno dei principali problemi che sono stati posti sul terreno della interpretazione (cioè del capire e dello spiegare) la prima guerra mondiale è quello del consenso-dissenso dei soldati e dei civili all'interno. Se l'esito della interpretazione di Prost e Winter è che alla fine l'opera di costruzione della memoria, di glorificazione, di monumentalizzazione, si traduce in un consenso verso la guerra, questo rende necessario distinguere bene fra il consenso registrabile a posteriori, l'esperienza durante la guerra, e i modi e l'effettiva incidenza in cui furono messe in atto durante il conflitto le prime politiche di costruzione della memoria e eroizzazione dei caduti.

Gli studi hanno ormai chiarito che non è possibile formulare più la questione in termini così semplicemente dicotomici, neppure per le stesse sole giornate dell'agosto 1914. Un grande sforzo è stato fatto per ricostruire appunto le fasi, le profonde trasformazioni nelle situazioni materiali di vita come nelle concezioni e nelle mentalità che si succedono durante gli anni del conflitto; le forme di mobilitazione più o meno coattiva o partecipata del consenso e della partecipazione allo sforzo bellico.

Anche nel caso del tema della morte e del lutto che comporta, che è cruciale per determinare il sentire individuale rispetto alla guerra, ci sembra importante non tanto ricostruire le operazioni memoriali svoltesi nel dopoguerra, che nel caso italiano fra l'altro sono profondamente condizionate da un controllo rigido di un regime autoritario, ma il costruirsi di queste operazioni nel corso del conflitto. Tanto più che come abbiamo appena detto sia la raccolta di opuscoli citata da Faron che la raccolta di fotografie realizzata da Boselli sembrano configurarsi come peculiarità del caso italiano nel panorama internazionale.

Già poco più di due mesi dall'inizio della Guerra, con una importante circolare del 1° agosto del 1915, sottoposta anche all'approvazione dei ministeri dell'Interno, degli Esteri, della Guerra

e della Marina<sup>74</sup>, Paolo Boselli, in qualità di Presidente del comitato nazionale Centrale, dette avvio alla raccolta di documentazione per ricostruire la storia della guerra in corso. Il comitato per la storia del Risorgimento era stato creato con un Regio decreto del 17 maggio 1906, numero 212, promosso da Paolo Boselli, a quell'epoca ministro dell'Istruzione. Il comitato godeva di un fondo speciale per l'acquisto di libri, opuscoli e documenti relativi alla storia del Risorgimento da collocarsi nella biblioteca nazionale di Roma. Già allora si poneva comunque come obiettivo quello di tendere a costituire il Museo Centrale del Risorgimento italiano all'interno del monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. L'idea era già stata avanzata da tempo da altre personalità della cultura italiana, fra cui Pasquale Villari che già nel 1880 aveva propugnato di fronte alla Camera la necessità di istituire un Museo del Risorgimento nazionale, come istituto statale<sup>75</sup>. Era già attiva da tempo la società nazionale per la storia del Risorgimento italiano, che aveva fondato una biblioteca storica del Risorgimento, nonché assecondato una serie di studi diffusi in tutta Italia, anche attraverso periodici locali e da una rivista di importanza nazionale come la Rivista storica del Risorgimento italiano. Il comitato iniziò i suoi lavori nel 1909 alla presenza di Luigi Rava, Ministro dell'Istruzione, e cominciò a presto a raccogliere fondi documentari importanti, lasciti e doni dei protagonisti, documenti e materiali a stampa di varia provenienza. Un aspetto dell'attività del comitato fu quello di abbinare alla attività di raccolta di documenti anche un'attività di studi, conferenze, divulgazione su temi risorgimentali. Un primo appuntamento molto importante si ebbe nel 1911 quando il CNSR fu incaricato di preparare una mostra del Risorgimento, in occasione dell'esposizione di Roma di quello stesso anno. Le celebrazioni del 1911, organizzate sotto forma di esposizione nazionale e internazionale, in varie città italiane, in occasione del cinquan-

---

<sup>74</sup> Cfr. in proposito M. Baioni, *La religione della patria: musei e istituti del culto risorgimentale, 1884-1918*, Treviso, Pagus, 1994, p. 168.

<sup>75</sup> È quanto ricordava Paolo Boselli nella Relazione con cui, in qualità di Ministro della P.I., portava "alla firma sovrana" il decreto di costituzione del CNSR. La relazione è riportata integralmente in Ministero dell'Istruzione, Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Relazione presentata dal presidente on. Paolo Boselli sull'opera svolta dal comitato dall'inizio dei suoi lavori (4 aprile 1909) al 15 giugno 1916*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1916; la citazione a p. 6. (D'ora in poi *Relazione Boselli 1909-1915*)

tenario dell'unità italiana, ricevettero un impulso straordinario dal governo. Il comitato ordinatore presieduto da Ferdinando Martini, organizzò la mostra nei locali resi provvisoriamente disponibili del monumento a Vittorio Emanuele II, dove era prevista la collocazione definitiva dell'istituendo Museo. La mostra rimase aperta fino al 1913, costituendo così il primo nucleo del successivo museo. Nel 1914 il ministro Daneo, in quel momento titolare del dicastero di viale Trastevere, annunciava ulteriori acquisti di fondi archivistici e documentari e di cimeli garibaldini e alla fine dello stesso anno, in seguito alla morte del presidente del comitato nazionale, Gaspare Finali, venne nominato presidente Paolo Boselli, precedentemente vice presidente dal 1909. Paolo Boselli era in quel momento anche presidente del Consiglio superiore degli Archivi e dell'Istituto storico italiano, per cui veniva ad accentrare su di sé una notevole parte della costruzione e conservazione della memoria nazionale<sup>76</sup>.

La guerra rappresentò in un certo senso una completa rivitalizzazione dell'attività del comitato nazionale per il Risorgimento, che si trovava a dover assolvere non solo al compito istituzionale di raccogliere documentazione sulla storia passata del paese, ma, come ebbe ad esprimersi lo stesso Boselli, a cogliere «l'opportunità di far correre parallela alla storia vissuta la raccolta delle testimonianze che la significheranno luminosamente nel più lontano avvenire»<sup>77</sup>.

Già nel 1915 il comitato era in grado di proporre un programma in 10 punti che andava dal coinvolgimento di scrittori e pubblicitari per la produzione di opere sulle terre irredente, alla raccolta di manifesti, ordini del giorno, proclami, bandi, manifestini volanti, canti popolari: comprendendo «tutte le pubblicazioni effimere (in edizioni originali) rispondenti a un intento momentaneo e fuggevole, o fatte a scopo di larga notorietà e propaganda».

Inoltre si prendevano in esame naturalmente i principali quotidiani nazionali e stranieri e alcuni giornali locali, atti e documenti dei comitati di mobilitazione civile, nonché gli atti legislativi principali del governo.

---

<sup>76</sup> Come nota M. Baioni, *La religione della patria*, cit., p. 167, nel clima bello anche le diffidenze fra Società Nazionale e Comitato Nazionale, che si erano avute nel periodo precedente, ora cedevano il passo ad un «ricongiungimento di tutte le forze impegnate nella celebrazione attualizzante del Risorgimento.»

<sup>77</sup> *Relazione Boselli 1909-1915*, cit., p. 75.



Già da questo primo progetto risultava inoltre l'interesse a raccogliere «diari e corrispondenze di militari documenti su atti di Insigne valore, schede biografiche dei decorati e dei caduti sul campo dell'onore»<sup>78</sup>.

Si specificava anche al successivo punto 7 del programma che fra i materiali documentari da raccogliere era compreso «materiale grafico: ritratti di combattenti caduti e di segnalato valore, istantanee di località e di azioni militari, illustrazioni di propaganda, caricature»<sup>79</sup>.

Come si vede si trattava di piano di lavoro amplissimo, che coinvolgeva una serie molto estesa di realtà diverse all'interno del paese. Certamente il fatto che Paolo Boselli fosse il Presidente della Camera e dal giugno 1916 il nuovo capo del governo, favorì molto la possibilità di trovare interlocuzione da parte del comitato. A quella data, cioè a metà del 1916, il Comitato aveva già avviato una capillare opera di mobilitazione dei contatti e delle risorse disponibili<sup>80</sup>, facendo perno anche sulle strutture decentrate dello stato e sugli enti locali.

Già a partire dalla citata circolare del primo agosto 1915 il Comitato richiedeva ai comuni di appartenenza dei militari morti oltre ad alcuni dati biografici, una fotografia del caduto. Il comitato chiedeva ai sindaci di farsi tramite direttamente presso le famiglie, in termini da cui si può dedurre chiaramente il grado di coinvolgimento, e quindi di pressione indiretta, che poteva esercitare l'ente locale sui familiari:

“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 possenga 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

---

<sup>78</sup> *Relazione Boselli 1909-1915*, cit., p. 22

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>80</sup> Nel giugno 1916 il Comitato era così composto: Paolo Boselli, Presidente; Ferdinando Martini e Luigi Rava, Vice-Presidenti; e come membri: Giuliano Bonazzi; Felice Napoleone Canevaro; Paolo Gargano; Tommaso Casini (Segretario generale); Luigi Cavalli; Alberto Dallolio; Francesco D'Ovidio; Giustino Fortunato; Henry Nelson Gay; Attilio Hortis; Matteo Mazziotti; Camillo Montalcini; Ernesto Nathan; Francesco Pais-Serra; Ettore Pedotti.

che si fa appello alla S.V. Ill.ma perché interponga i suoi buoni uffici affinché la fotografia venga possibilmente offerta in dono".<sup>81</sup>

Oltretutto spesso l'intervento del Prefetto rinforzava la pressione, per chiedere ai parenti dei caduti «una fotografia del suo caro estinto, per riprodurla e farne oggetto di mostra ai propri conterranei, sia presenti che futuri nella sala maggiore del municipio<sup>82</sup>».

In questo modo, alle metà del 1916, erano stati raccolti già circa 5000 fascicoli dei caduti e dei decorati. Occorre dire infatti che l'intento originario del comitato era stato un po' modificato. Il comitato si era proposto inizialmente di raccogliere lettere originali dei caduti, o addirittura loro diari, ma il risultato era stato assolutamente deludente. Come notava la relazione di 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 ritiene il caso di insistere in una ricerca che, all'atto pratico, si è dimostrata pressoché sterile.

In sostituzione il comitato aveva avviato una raccolta delle lettere stampate sui giornali quotidiani, valendosi delle notizie raccolte sull'eco della stampa. Tuttavia risultati maggiori erano stati conseguiti con la raccolta dei fascicoli personali, in quel momento individuati come fascicoli non solo dei caduti, ma anche di coloro che avevano conseguito qualche decorazione al valore:

Assai copiosi sono i fascicoli personali dei decorati e dei caduti, ove sono documento di base gli atti di nascita, il curriculum militare, gli atti di morte caduti e un loro ritratto in fotografia. I nomi dei decorati e dei caduti vengono desunti dai bollettini del ministero della guerra e dalla stampa quotidiana punto fino al 15 giugno 1916 sono stati raccolti circa 5000 di tali fascicoli. [...] Il Comitato possiede già circa 4000 fotografie

---

<sup>81</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, circolare con oggetto *Raccolta di documenti storici sull'attuale guerra*.

<sup>82</sup> Si tratta di un caso documentato da L. Tomassini, *Fra due guerre*, cit., p. 90, il quale osserva anche che nel contempo su scala locale di stavano svolgendo diverse iniziative per onorare i caduti richiedendo fotografie alle famiglie, ma su scala più limitata e locale rispetto all'iniziativa del Comitato nazionale per la storia del Risorgimento.

di combattenti caduti o decorati e circa 300 istantanee di azioni militari e di località ove si svolge la guerra<sup>83</sup>.

La struttura organizzativa del Comitato non fu però aumentata conseguentemente. Seguendo sempre lo schema delineato all'inizio, cioè di cercare di mobilitare le energie necessarie senza un investimento in termini burocratici e di risorse, ma facendo leva sulla partecipazione e collaborazione dal basso (sia pure certamente incentivata dall'autorevolezza del richiedente), il CNSR istituì al suo interno una "sezione contemporanea", incaricata appunto di gestire tutta l'operazione di raccolta della documentazione relativa alla guerra, ma non aumentò il proprio personale d'ufficio, facendo fronte solo con l'assunzione di alcune dattilografe.

Come si può capire, tutto il peso dell'operazione veniva scaricato sulle strutture decentrate, in particolare i Prefetti e i Sindaci:

Com'è evidente, il contributo maggiore di collaborazione è venuto dal Governo e dai Comuni, coi quali il Comitato prosegue una attiva corrispondenza che richiede ogni giorno cure assidue e diligenti. La raccolta iconografica e dei principali documenti biografici riguardanti i caduti sul campo dell'onore è condotta innanzi per mezzo dei Comuni, molti dei quali — stimolati dall'esempio del nostro Comitato, che non ha mancato di porgere loro gli aiuti e gli schiarimenti necessari — non hanno mancato di provvedere a raccolte locali che saranno complemento assai utile, presso i diversi Comuni, della grande raccolta del Comitato.

Da un certo punto di vista si trattava di una soluzione ammirevole per economicità e snellezza, però confidava tutto sull'utilizzazione della rete esistente dei prefetti e dei Sindaci. In effetti è vero che in molti casi alcuni Sindaci approfittarono dell'iniziativa del Comitato per collegarvi iniziative locali, in vario modo declinate attorno alle fotografie dei caduti del Comune stesso, che ebbero realizzazione in diversi casi e produssero tracce che ancora perdurano negli archivi; ma si può supporre che in molti altri casi i Sindaci non fossero così solerti, come vedremo anche nella seconda parte di questo lavoro, quando emergerà che in diversi casi i Prefetti facevano completare dai loro uffici la documentazione dei fascicoli, per non evidenziare la mancanza di solerzia dei Sindaci o l'assenza di risposte da parte delle famiglie.

---

<sup>83</sup> *Relazione Boselli 1909-1915*, p. 80 e 81.

Una direzione di intervento probabilmente molto utile e interessante forse sarebbe potuta essere una collaborazione con l'Ufficio Notizie per i militari, con sede a Bologna e diretto dalla Contessa Lina Cavazza, che fu prospettata all'inizio dei lavori, ma poi sempre rimandata. Infatti l'Ufficio Notizie era un po' l'anticamera della consapevolezza della tragedia, per le famiglie dei soldati che non davano più notizie da qualche tempo, e che potevano essere dispersi, prigionieri, ma anche caduti in terra di nessuno senza che se ne fosse potuto recuperare il corpo.

Non fu invece neppure prospettato un coinvolgimento dei comitati di mobilitazione civile territoriali, che pure era – dopo il progetto del Fondo Caduti – l'interlocutore di maggiore interesse del CNSR dal punto di vista della raccolta della documentazione: forse perché un intervento del genere avrebbe avuto connotazioni politiche più dirette e probabilmente indesiderate.

In ogni caso il lavoro svolto alla fine fu imponente, ma soprattutto consistette in una funzione di coordinamento centralizzato e burocratico, a cui il nome di Boselli aggiungeva una forte visibilità istituzionale, ma senza un vero investimento politico. Come recitava la relazione del CNSR:

Per avere un'idea del lavoro direttivo e d'ordine derivante dalla raccolta sulla guerra, basti dire che il protocollo della corrispondenza del Comitato segna a tutt'oggi il numero 70,000 di lettere in partenza, senza contare l'invio di parecchie decine di migliaia di circolari [...], che alla loro volta hanno sviluppato, non soltanto un correlativo lavoro di corrispondenza, ma di catalogazione di documenti, di loro collocazione, di schedatura, e via dicendo<sup>84</sup>.

Nel giugno 1918, quando Paolo Boselli poté tracciare un bilancio abbastanza ampio dell'opera compiuta nei tre anni precedenti, presentò nuovamente il quadro dei 10 punti programmatici che aveva delineato nel 1915. In realtà, la documentazione raccolta si poteva anche suddividere in due parti, la prima costituita dal materiale a stampa di vario tipo, e che formava la biblioteca della guerra, e l'altra costituito da tutto il resto della documentazione, la quale formava l'archivio della guerra. Ora, come scriveva lo stesso Boselli, in realtà

---

<sup>84</sup> Ministero dell' Istruzione, Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Relazione presentata dal presidente on. Paolo Boselli sull'opera svolta dal comitato dal 15 giugno 1916 al 15 giugno 1918*, Roma, Tip. Operaia, 1918, p. 11.

di tutto questo lavoro di documentazione la parte più importante era proprio quella che riguardava i fascicoli dei caduti:

Il nucleo centrale dell' Archivio della guerra è costituito dai fascicoli personali dei caduti e dei decorati e dal materiale manoscritto. La costituzione dei fascicoli personali dei caduti importa ricerche ampie e minute che vengono condotte su larga base. I documenti fondamentali di ogni fascicolo sono:

- a) l'atto di nascita;
- b) l'atto di morte;
- c) il ritratto;
- d) cenni biografici, con l'aggiunta, eventualmente, di lettere manoscritte o stampate e di altre memorie che riguardino specificamente l'azione militare del caduto<sup>85</sup>.

A quella data, cioè a giugno del 1918, la raccolta dei fascicoli era stata già in gran parte completata, rispetto al fondo attualmente esistente. Infatti erano già stati completati oltre 13.000 fascicoli, e circa 12.000 erano in lavorazione. Vi erano inoltre 2200 fascicoli di decorati al valore già completati, e altrettanti in corso di lavorazione. In totale il comitato aveva potuto ottenere circa 12.000 fotografie, di cui 9.500 donate e circa 2.500 riprodotte a spese del comitato e restituite alle famiglie. In totale, tenendo conto anche di tutti gli altri nuclei di documentazione (fra cui la documentazione pervenuta da circa 800 Comitati di mobilitazione civile), che tuttavia, come dichiarato dallo stesso Boselli, erano quantitativamente meno rilevanti del fondo caduti, l'archivio del comitato aveva occupato circa 400 metri lineari di scaffalatura al piano attico del monumento del Vittoriano.

Infine, va rilevato il fatto che data la grande mole dei fascicoli pervenuti e delle fotografie relative da riprodurre o comunque da controllare, si pensò di affidare ad una ditta specializzata i compiti relativi alle operazioni di tipo fotografico che non potevano essere svolte dal piccolo apparato burocratico del comitato. Fu scelto per questo compito un fotografo che già conosciamo, cioè la ditta Bettini di Livorno, la quale era quella stessa che era stata incaricata dal Dicastero della Guerra e delle Armi Munizioni di compiere il lavoro di ordinamento e parzialmente anche di riproduzione diretta delle fotografie presso l'Ufficio Storiografico, per documentare lo sforzo produttivo della mobilitazione industriale. Anche sul piano tecnico fotografico vi erano quindi collegamenti e intersezioni tra quelli che si possono conside-

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

rare due fra i maggiori organismi che si proponevano di costruire la memoria della guerra nel suo farsi, cioè l'Ufficio Storiografico della Mobilitazione e il Comitato per la Storia del Risorgimento.

### 3. Fotografia e comunicazione

Per oltre 1500 giorni, dai primi giorni di agosto 1914 al novembre 1918, gli sguardi di tutta Europa si fissarono sul fronte di combattimento, in particolare sulla linea di trincee continue che correva sul fronte principale, quello occidentale, in cui i combattimenti mobili e veloci dei primi due mesi di guerra si erano cristallizzati in una logorante e statica contrapposizione fra linee fortificate quasi impossibili da superare. Naturalmente all'interno dei paesi coinvolti del conflitto la popolazione era in attesa spasmodica di ricevere informazioni e notizie sull'andamento delle operazioni militari e soprattutto sui propri cari impegnati in combattimento. La guerra si trasformava in una specie di grande palcoscenico, con uno sterminato pubblico ma con una incredibile scarsità di attori in grado di essere osservati. La nuova guerra tecnologica anzi sembrava concepita apposta per escludere la dimensione dello sguardo. Come illustra la scena finale del film «All'ovest niente di nuovo», tratta dal romanzo di Remarque, qualunque soldato che si fosse sporto oltre l'orlo della trincea per osservare al di là, avrebbe corso l'immediato pericolo di essere ucciso. In queste condizioni la guerra diventava invisibile; la vita in trincea creava un ambiente in cui si esercitavano tutti gli altri sensi (si esaltava in particolare l'udito, che permetteva la percezione dei pericoli), ma la visione del terreno di combattimento, delle postazioni avversarie e dello stesso nemico poteva avvenire solo negli attimi concitatissimi dell'assalto, quando non c'era certo il tempo di osservare qualcosa.

Come conseguenza, si registrò una carenza fortissima di immagini della guerra, e soprattutto di immagini di quello che è il nucleo centrale e caratterizzante della guerra, cioè il campo di battaglia e il combattimento.

In parte sopprimevano a questa mancanza di notizie e di immagini le descrizioni e le informazioni che arrivavano dalle lettere dei soldati. I comandi militari favorirono in ogni modo la corrispondenza fra i soldati al fronte e le loro famiglie, per altro sottoponendola ad una rigida e attenta censura. Come hanno dimostrato gli studi di Giovanna Procacci da quantità di lettere scambiate fra

il fronte e l'interno del paese aumentò enormemente<sup>86</sup>. Tuttavia, si può ritenere che questo flusso di corrispondenza riguardasse solo in minima parte le immagini, e in particolare le immagini fotografiche. Sia perché formalmente era proibito fotografare al fronte, sia perché i comandi militari agevolavano soprattutto forme agili di comunicazione come la cartolina postale, sia perché la fotografia era ritenuta un oggetto ancora non di uso comune, che quindi si scambiava preferibilmente di persona nei momenti in cui il militare era un riuscito a tornare in famiglia. Il mezzo principale attraverso cui potevano circolare le immagini era quindi durante la guerra soprattutto la stampa: la stampa illustrata in primo luogo, ma in alcuni casi anche la stampa di informazione.

È ormai riconosciuto dalla storiografia che durante la prima guerra mondiale si combatte anche una battaglia parallela fra illustrazione manuale e la fotografia sul campo nelle pagine dei giornali illustrati: a parte le famose copertine della Domenica del Corriere, si riconosce unanimemente che la fotografia vinse la battaglia per la rappresentazione della guerra.

Un esempio si può avere esaminando una delle illustrazioni usate da George Mosse, usata dal grande storico tedesco per evidenziare la struttura di una immagine concepita per infondere serenità, rappresentando la morte come un sogno eterno e pacificato, con la stessa funzione cui assolvono molti dei cimiteri di guerra (fig. 1a). Come si vede dall'immagine successiva (fig. 1b), la tendenza "pittorialista"<sup>87</sup> allora dominante permetteva alla fotografia di ottenere effetti analoghi, e quindi di essere usata anche a questo scopo; mentre certamente manteneva una sua propria specificità per la documentazione, specie laddove, come in Italia, il fronte era in buona parte alpino, e quindi permetteva di riprendere paesaggi di guerra in maniera inusitata rispetto a quanto era possibile sul fronte anglo-franco-tedesco.

---

<sup>86</sup> G. Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra: con una raccolta di lettere inedite*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

<sup>87</sup> Al momento della guerra era ancora imperante, secondo Anne Cartier Bresson, « l'internationale pictorialiste », che trovava peraltro un seguito e interpreti notevoli in Ungheria: cfr. A. Cartier-Bresson, *Les percées de la photographie en Hongrie, entre ouverture et tradition*, in *Photographies hongroises: des romantismes aux avant-gardes*, [catalogo della mostra, Paris, Musée de la vie romantique, 24 juillet-28 octobre 2001], Parigi, Paris-musées - A. Biro, 2001 ; cfr. Anche L. Tomassini, *Una guerra diversa*, cit.





1a. Il camerata caduto. Cartolina tedesca<sup>88</sup>



1b. *Kibékülve a halálban* (Riconciliati nella morte) – fotografia ungherese (1915)<sup>89</sup>

<sup>88</sup> G. L. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., p. 143.

<sup>89</sup> Si tratta di una fotografia pubblicata in un inserto regalo di collotipie sul tema della guerra, donato ai suoi abbonati da “Az Érdekes Újság”, uno dei periodici più diffusi dell’Ungheria durante il primo conflitto mondiale. La fotografia è datata 1915 e il titolo (anche in tedesco sull’originale) è: *Im Tode versöhnt (Kibékülve a halálban)*. Una copia dell’inserto è conservata nell’archivio delle Fondazione di Studi Storici Filippo Turati, fondo G. Arfè.



Per quanto dunque la fotografia non riuscisse a rappresentare il combattimento, mentre l'illustrazione poteva ricreare con la fantasia il campo di battaglia, ben presto il carattere oggettivo e documentativo della fotografia prevalse nettamente nel confronto presso il pubblico. Come si espresse già nel 1915 una rivista specializzata francese

à l'heure actuelle, la guerre, la terrible guerre vient de ramener toutes choses à la stricte exactitude du chiffre. Au moment où le fusil et le canon n'obéissent qu'à la science, où le panache, si cher aux peintres militaires, disparaît dans la sévérité des batailles, il ne nous faut plus, à nous aussi, que de l'exactitude et de la science. À ce titre, le cinématographe et la photographie fixe s'imposent, car il sont des serviteurs fidèles qu'aucun facteur humain ne peut influencer<sup>90</sup>.

Per quanto ingenua possa apparire oggi ai nostri occhi la perorazione del giornalista francese, tuttavia è indubbio che all'epoca si ebbe un netto declino delle potenzialità dell'illustrazione nella rappresentazione della guerra sulla stampa illustrata. Il mezzo principale attraverso cui passò questa possibilità di rappresentare la guerra sulla stampa attraverso la fotografia fu quello di non mostrare la guerra vera e propria, cioè il combattimento, ma tutto il complesso meccanismo che la guerra industrializzata e di massa stava attivando in tutto il mondo. Da una parte quindi la stampa illustrata durante la guerra rappresentava quasi esclusivamente la guerra, senza occuparsi più quasi per niente dei temi mondani e di cronaca che erano prevalenti dell'anteguerra, dall'altra parte recuperava attraverso la rappresentazione dei vari paesi in guerra, degli apparati produttivi, dei trasporti, delle manifestazioni e delle cerimonie e via dicendo, tutta una serie di tematiche che potevano fornire immagini interessanti per i lettori. È evidente che tutto ciò equivale a quello che Mosse ha definito in termini di banalizzazione della guerra, cioè si può vedere come un tentativo di distrarre lo sguardo dal nucleo più preoccupante e più potenzialmente tragico del conflitto, per portarlo su altri aspetti ambientali o di contorno. D'altra parte è anche vero che in una guerra così complessa, vasta, lunga e così costellata da lunghe pause alternate a intense fiammate di combattimenti sanguinosissimi, la questione della quotidianità della guerra diventava im-

---

<sup>90</sup> *Et le cinématographe?*, in "Ciné-journal", n. 2, 15 février 1915, p. 25, cit. in L. Veray, *Montrer la guerre. La photographie et le cinématographe*, in J.J. Becker et al., *Guerres et cultures. 1914-1918*, Paris, Colin, 1994, pp. 229-30.

portante, e quindi anche la rappresentazione dei combattenti poteva riguardare situazioni diverse e lontane da quelle del combattimento o della vita vera e propria di prima linea<sup>91</sup>. Analizzando i due maggiori giornali illustrati italiani durante il periodo bellico, si ottiene la seguente distribuzione relativa alle tematiche rappresentate nelle fotografie pubblicate fra il 1915 e il 1918:

**Tab. 1.** Distribuzione delle fotografie pubblicate durante la prima guerra mondiale su "La Domenica del Corriere" e "L'Illustrazione Italiana" per tematiche<sup>92</sup>

<b>I - Fotografie</b>	<b>totali</b>
1. Paesaggi di guerra	698
2. Combattimenti	48
3. Soldati e eserciti	605
4. Prigionieri, feriti, morti	160
5. Regnanti, capi militari, personalità del governo	601
6. Armi, munizioni, produzioni di guerra e lavoro	506
7. Distruzioni	145
8. Cerimonie, commemorazioni, decorati	224
9. Storia della guerra	54
10. Tecnologia e trasporti	64
11. Manifestazioni collettive per la guerra	35
12. Foto non di guerra	390
Totale parziale	3530
II - Fotografie fuori testo dei caduti "sul campo della gloria"	3580
Totale generale	7110

<sup>91</sup> Dal punto di vista della rappresentazione fotografica di questo aspetto, sicuramente lo studio più innovativo e interessante è quello di Joelle Beurrier, *14-18 insolite. Albums-photos des soldats au repos*, Paris, Ministère de la Défense-Nouveau Monde ed., 2014; cfr. per uno studio sul versante italiano, anche se senza una specifica attenzione verso la dimensione visuale, G.L. Fontana e M. Mondini (a cura di), *Soldati e quotidianità della guerra*, Pisa, Pacini, 2019.

<sup>92</sup> Per le mie elaborazioni sui dati si veda: L. Tomassini, *Immagine della grande guerra: fra pubblico e privato*, in «AFT, Rivista di Storia e fotografia», a. XII, (1996), n. 22, pp. 35-47 e n. 23, pp. 39-49;

Come si vede durante tutto il conflitto, sui due grandi settimanali comparve innanzitutto un numero limitatissimo di fotografie non riferite alla guerra: poco più del 10% in tutto. Per il resto erano rappresentati soprattutto temi legati ai paesaggi di guerra, ai regnanti e alle personalità politiche e militari, alle produzioni di guerra e ai soldati e agli eserciti. Va detto però che quest'ultima voce non copriva i combattimenti, ai quali si riferivano solo meno del 2% delle fotografie totali, ma riguarda riprese di truppe o reparti o gruppi di soldati in stato di riposo o comunque non impegnati in combattimenti.

Nella seconda parte della tabella è riportato un elemento importantissimo in questa sede, una ulteriore categoria di immagini fotografiche che da sole o quasi equiparano il totale di tutte le altre. Si tratta proprio delle fotografie dei caduti, che cominciarono a comparire quasi subito sui due maggiori periodici illustrati italiani. Sulla domenica del Corriere venivano dedicate delle intere pagine, spesso doppie, riempite fittamente di piccole fotografie in formato tessera dei decorati e dei caduti in guerra. Ogni fotografia recava l'indicazione del nome e del cognome, del grado, e la località di provenienza. I ritratti erano del tutto non uniformi: specie all'inizio molti erano in abiti civili e l'unica preoccupazione del giornale sembrava quella di evidenziare il volto e il nome, sotto un grande titolo che recitava sul campo dell'onore, della gloria, o simili. L'Illustrazione Italiana pubblicava invece ogni settimana una o due pagine, ciascuna con 36 foto di caduti, ma solo di ufficiali e sottufficiali. Infatti era del tutto impossibile pensare di riuscire a pubblicare le foto di tutti i caduti, dato l'enorme numero di morti che fin dall'inizio caratterizzò il conflitto. Nonostante ciò, la Domenica del Corriere si sforzò di pubblicare un gran numero di ritratti. Nel solo primo anno, nel 1915, ben 1.273 caduti comparvero sulle pagine del settimanale illustrato del Corriere della Sera; alla fine della guerra i ritratti pubblicati furono 2.444; se si considera anche l'Illustrazione Italiana il numero complessivo sale a 3.580, e occorre dire che questo tipo di pubblicazione dei ritratti dei caduti sulle pagine dei giornali era assai diffuso anche in molte altre testate, sia di carattere nazionale che di carattere locale, come vedremo anche nella seconda parte di questo lavoro, esaminando il fondo archivistico del CNSR. Si tratta anzi evidentemente dello stesso tipo d'intento, ed anche di una formula analoga sotto molti aspetti. Non è naturalmente possibile verificare se Boselli sia stato influenzato nel

suo progetto da questo tipo di pubblicazione, ma certamente vi è una forte vicinanza, anzi addirittura in alcuni casi saranno proprio le foto tratte dalla stampa periodica che confluiranno nei fascicoli dei caduti, in mancanza o talvolta in aggiunta alle fotografie originali fornite dalle famiglie.

Naturalmente non si possono equiparare i minuscoli fototiranti apparsi sulle pagine speciali dedicate ai caduti con le fotografie molto più grandi e spesso molto più curate che venivano pubblicate nelle altre parti del giornale, ed infatti non le abbiamo conteggiate insieme, poiché il loro peso visivo è individualmente molto più limitato. Tuttavia, da un punto di vista complessivo il dato è piuttosto interessante perché testimonia del fatto che il progetto del CNSR non era assolutamente al di fuori dello spirito del tempo, anzi che toccava un punto delicato della comunicazione per immagini in tempo di guerra. Va detto infatti che l'idea di pubblicare così semplicemente crudamente i ritratti fotografici dei caduti, anche selezionandoli in qualche maniera, o limitandoli a sottufficiali e ufficiali, come aveva fatto l'Illustrazione Italiana, poteva apparire un'operazione discutibile, se non controproducente. Era quanto pensava in effetti Ugo Ojetti, uno dei maggiori protagonisti della comunicazione durante la guerra, per il suo ruolo cardine presso il comando supremo, specificamente incaricato di dirigere il settore fotografico presso lo stesso alto comando. Ojetti si rivolse con parole di fuoco contro questa operazione di una parte così larga della stampa italiana, che a lui pareva non solo inutile e inaccurata, ma soprattutto tale da deprimere addirittura lo spirito pubblico.

### 3.1. *Produzione e controllo della circolazione delle fotografie*

Con Ojetti fa la sua comparsa un terzo grande protagonista delle operazioni di costruzione di una memoria visuale del conflitto, dopo lo Storiografico e il Comitato del Risorgimento. Ojetti era indubbiamente un grande intellettuale, meritevole di una attenzione specifica per la sua attività di direzione del settore della comunicazione per immagini (e non solo) presso il Comando Supremo<sup>93</sup>, tuttavia qui ci interessa soprattutto per la posizione che occupava

---

<sup>93</sup> Si vedano gli studi di Marta Nezzo, fra cui qui si segnala M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra*, Terra Ferma, Vicenza 2003.

per così dire in quel particolare panorama culturale organizzativo politico in cui veniva ad attuarsi il progetto del CNSR.

Naturalmente fin dall'inizio della guerra il Comando Supremo era apparso come un attore importante, e in certa misura anche dotato di una notevole autonomia, nel gioco complessivo della gestione della guerra, anche nei confronti dell'interno del paese, e anche su questioni di ordine culturale. Una delle questioni su cui il Comando si misurò subito, in riferimento al nostro tema, fu anche nel suo caso quello di come gestire il rapporto con la società civile e il governo relativamente all'aumento repentino della produzione e della circolazione di immagini fotografiche.

L'Esercito, per quanto avesse già alcuni reparti fotografici, era tuttavia sprovvisto di un servizio fotografico come quello che fu costituito durante la guerra, e si sarebbe trovato in gravi difficoltà a formare il personale con le competenze relative, senza ricorrere alle risorse della società civile. Similmente, per quello che riguardava i rapporti con il Governo, e il lato politico della questione, era chiaro che un governo liberale non poteva non assicurare la libertà di stampa; ma come è noto Cadorna difese rigorosamente gli spazi del suo Comando e in genere della zona di guerra da una curiosità troppo spinta dei giornalisti.

Nel caso dei fotografi poi la questione era ancor più diretta, perché il fotografo per esercitare la propria funzione aveva necessità di essere in contatto diretto con la zona di guerra.

Come è noto le soluzioni adottate dal Comando Supremo furono assolutamente restrittive, tali da assicurare un rigido controllo all'Autorità Militare; ma è utile ripercorrere brevemente il modo in cui si arrivò a tale soluzione, perché in realtà non si trattò di una soluzione naturale o obbligata, ma anzi erano stati prospettati modelli di mobilitazione e di interazione con la società civile assai più avanzati e collaborativi.

Il mondo della fotografia italiana alla vigilia della guerra era un mondo molto vivace, culturalmente e politicamente. I fotografi professionisti erano diffusi in tutto il paese, e formavano un ceto abbastanza colto e preparato, anche perché molto spesso, oltre agli abituali lavori di ritrattistica e di documentazione di cerimonie, feste, matrimoni o simili, dovevano rispondere, almeno nei centri di una qualche importanza, ad una domanda qualificata da parte di viaggiatori e di turisti che richiedevano immagini dei beni culturali di cui era ricchissima l'Italia. Anzi, su questo tipo di domanda si

era sviluppata una vera e propria industria fotografica, che contava numerose “case” specializzate, ormai affermate a livello internazionale su un mercato di dimensioni mondiali, le maggiori delle quali erano Alinari, Anderson e Brogi, ma con molte altre di dimensioni minori in tutta la penisola. Proprio questi fotografi nel 1889 (cioè nel cinquantenario dell’invenzione della fotografia) avevano fondato la Società Fotografica Italiana, che si era rivolta però non solo ai professionisti fotografi, ma ai cosiddetti grandi dilettanti, cioè ad aristocratici, alto-borghesi, persone colte che trovavano nella fotografia sia un ritrovato tecnologico innovativo sia un mezzo espressivo estetico di grande interesse: fra questi lo stesso principe ereditario, e poi Sovrano, Vittorio Emanuele III, che aveva accettato la carica di Presidente onorario della Società. Già in origine tendenzialmente di orientamento democratico, molti di essi con trascorsi risorgimentali, per il fatto di ritenersi incaricati del compito di divulgare le bellezze dell’Italia in tutto il mondo attraverso della fotografia, i grandi fotografi sopra citati si legarono ad un programma di carattere apertamente “nazionale”, in cui era compreso ad esempio un concorso fra gli artisti italiani per l’illustrazione di una grande edizione illustrata della Divina Commedia o tutta una serie di altre iniziative che culminavano negli anni attorno al 50° dell’unità nazionale.

Al momento dello scoppio della guerra quindi l’ambiente della cultura fotografica, attraverso alcune delle molte riviste anche di un certo pregio a livello internazionale che si erano realizzate e diffuse in Italia nei decenni precedenti, reagì con un forte impulso partecipativo, che denotava un altro caso di mobilitazione dal basso, anche piuttosto ampia e motivata.

La “Fotografia Artistica”, che si poteva considerare forse la testata più interessante e aggiornata in Italia, sul piano delle tendenze estetiche anche a livello internazionale, cominciò immediatamente nel maggio-giugno a trattare del tema della documentazione fotografica dei monumenti e delle opere d’arte a rischio di distruzione bellica; ma poco dopo giunse a prospettare con un suo intervento redazionale nel numero del settembre 1915:

la necessità di organizzare un servizio di fotografia documentaria sulla guerra attuale [...] poiché questa è il miglior documento per la storia e la scienza e rimarrà pure un ricordo vivo e indiscutibile di quanto si passa oggi [...] perciò insistiamo con tutte le nostre forze nell’affermazione di questa necessità, che cioè lo Stato Maggiore italiano organizzi *al fronte* un

reparto speciale di fotografi, il compito dei quali sia di eseguire fotografie e cinematografie di tutto quanto possa interessare la storia e la scienza su questa grande guerra,, poiché ciò sarà un giorno, non solamente un prezioso ricordo storico, ma servirà da guida agli studiosi ...<sup>94</sup>.

Si registrava quindi anche da parte dei cultori di fotografia un forte interesse per l'utilizzazione del mezzo fotografico a fini di documentazione storica in fieri della guerra in corso.

Questo auspicio era anche più esplicito e diveniva una vera e propria proposta operativa da parte della più popolare e diffusa rivista fotografica del tempo, cioè "Il Progresso fotografico". Il Direttore della rivista, Rodolfo Namias, personaggio di notevole interesse anche al di là dello specifico campo fotografico, subito dopo l'intervento iniziò una campagna di sensibilizzazione verso il Governo per ottenere un maggior coinvolgimento dei fotografi nella documentazione della guerra.

Namias osservava che le scoperte scientifiche avevano profondamente trasformato i moderni sistemi di guerra e corrispondentemente anche i modi di rappresentare la guerra dovevano cambiare, con la fotografia che si proponeva come strumento e documento per la storia:

la scienza ci ha dato modo, a mezzo della fotografia, di tramandare ai posteri qualcosa di più di nude descrizioni, dando anche modo alla storia, che potrà essere scritta in epoca in cui le passioni non possano far velo alla verità, di attingere al documento fotografico elementi importanti per stabilire i fatti e formulare giudizi imparziali. Per lo storico, la documentazione fotografica, costituirà quindi un ausiliario prezioso, che oltre a sussidiare molte affermazioni, aumenterà assai l'interesse del libro.

Naturalmente la fotografia era utile anche per molti altri aspetti più specifici, come strumento per la scienza militare, per la medicina militare, per le tecniche di combattimento, ma anche da un punto di vista umanitario e culturale:

Dal punto di vista umanitario la documentazione degli orrori della guerra, mentre potrà riuscire di freno al moltiplicarsi di tali catastrofi, potrà pure servire a documentare certe atrocità che sembrerebbero incredibili a leggerne le descrizioni. [...] Anche, assai importante, può essere sia dal lato storico come dal lato politico la documentazione di danni causati

---

<sup>94</sup> "La Fotografia Artistica", a. XII, n. IX,

da bombardamenti di città non fortificate, di cui anche l'Italia ha dovuto subire le conseguenze, malgrado il divieto posto a tali azioni vandaliche dalle convenzioni internazionali.

Inoltre in questa documentazione visiva della guerra, il direttore del progresso fotografico prevedeva anche di

far figurare i ritratti di coloro che [con il loro] valore avranno maggiormente contribuito a quel successo che noi fidenti auspichiamo alle nostre armi. Le loro sembianze sono ben degne di passare ai nostri nipoti, mentre a noi non è dato di rivedere, oggi in effigie, tutte le maggiori figure del nostro Risorgimento.

Su queste basi il Direttore del «Progresso fotografico» raccolse alcune adesioni di nomi di rilievo, fra cui quello di Giuseppe De Capitani d'Arzago (personaggio di notevole spicco politico a Milano, molto vicino a Salandra)<sup>95</sup>; e su queste basi provò ad interessare il Ministero della Guerra per istaurare un rapporto di collaborazione.

Il programma, vasto e ingenuo allo stesso tempo, proponeva di costituire a Milano un Comitato per provvedere alla documentazione fotografica della nostra guerra. Esso si proporrebbe:

- I° Di raccogliere da tutti coloro, militari, giornalisti, ecc., che hanno possibilità di eseguire fotografie nella zona di guerra, i loro lavori.
- II° Di facilitare il lavoro fotografico dei militari, specialmente ufficiali, agevolando i rifornimenti, dando tutti i consigli tecnici che possano rendere migliori i lavori e provvedendo a che siano fatte nelle migliori condizioni le operazioni di sviluppo ecc., che non possono essere agevolmente fatte sul campo.
- III° Di migliorare tutte le fotografie più importanti, riuscite deficienti cercando di salvare anche quelle che sembrerebbero inutilizzabili, applicando all'uopo tutti i mezzi fisico-chimici di cui la moderna tecnica fotografica dispone.

---

<sup>95</sup> Come affermava il «Progresso Fotografico»: «Ci hanno scritto approvando pienamente la nostra iniziativa e promettendo appoggio i Deputati Avv. E. Agnelli, Avv. Bortolo Belotti, Avv. G. De Capitani d'Arzago di Milano, il Prof. Giuseppe Ricchieri dell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, il Senatore Luigi Bodio di Roma, il Prof. Comm. G. Fumagalli, direttore della Biblioteca Universitaria di Bologna, ed altri.»



- IV° Di coordinare il materiale raccolto segnalando le lacune e cercando' per quanto possibile di rimediarsi.
- V° Di aggiungere alle fotografie tutti quei commenti ed indicazioni d'importanza politica, storica, geografica, ecc.
- VI° Di raccogliere ritratti o gruppi di tutti coloro che si sono segnalati per atti di valore citando anche il fatto che li riguarda.
- VII° Di documentare fotograficamente più che possibile, tutte quelle azioni nemiche contrarie alle convenzioni internazionali e ai sentimenti di umanità<sup>96</sup>.

Fra gli interlocutori incontra anche Antonio Curti, che aveva proposto una Associazione Nazionale per la storia dell'attuale guerra Italo austriaca, e decise di diffondere la propria iniziativa con quella di Curti ottenendo quindi un plateau di adesioni più ampio di quello iniziale<sup>97</sup>. Tuttavia è chiaro che si trattava di un tentativo molto debole e poco realistico, anche se il progresso fotografico continuava a pubblicare articoli nei quali descriveva il metodo usato in Francia, che come noto lasciava una parte molto più larga che in Italia all'iniziativa privata e alla possibilità di volersi delle fotografie dei militari al fronte.

Naturalmente in Italia data la linea di rigida disciplina e di assoluto controllo che Cadorna intendeva tenere circa i rapporti dei militari al fronte con i civili, le proposte della rivista non avevano la minima possibilità di essere accolte per la parte che riguardava la collaborazione con i militari al fronte. Come scrisse lo stesso la Namias

---

<sup>96</sup> Cfr. «Progresso Fotografico», giugno 1915.

<sup>97</sup> Gli aderenti, sempre secondo il «Progresso Fotografico», erano : «Gen. sen. conte Ettore Pedotti, presidente della Società per la Storia del Risorgimento; gen. sen. conte L. Majnoni d'Intignano; gen. sen. G. Perrucchetti; prof. sen. Giovanni Celoria; prof. avv. Eliseo Porro; prof. Giuseppe Ricchieri; prof. P. Bonfante, rettore dell'Università Bocconi; cap. Cesare Cesari, segretario dell'ufficio storico dello Stato Maggiore; Giovanni Bertacchi; prof. G. Antonini, direttore del Manicomio di Mombello; prof. Rodolfo Namias, direttore del Progresso Fotografico ; cav. E. Ceschina, segret. della Associazione tipografico-libreria; O. Tencajoli; Luigi Alfieri, Arti grafiche; Luigi Giovanola; Domenico Oliva; Riccardo Salvadori; Pio Schinetti; Mario Borsa; Renato Simoni; Raffaele Giolli, della Rassegna d'Arte; Jacopo Dal Forno; Oreste Cipriani; Stefano Conio; Oreste Rizzini; Achille Lanzi; avv. Attilio Fontana; Federigo Giolli; dott. Calogero Tumminelli; dott. Giuseppe Marietti» «Progresso Fotografico», 1915, p. 255.

il Ministero della Guerra, pur lodando l'iniziativa, giudica non si possano conciliare le esigenze militari coll'intervento sul campo di fotografi non alle dipendenze dirette del Comando.

### 3.2. *I fotografi contro il Comitato per la Storia del Risorgimento*

Tuttavia, in realtà il ministero della guerra non intendeva corrispondere neanche alle proposte di collaborazione dei fotografi per quanto riguardava gli altri obiettivi del progetto avanzato dal PF e per questo aveva opposto alle loro richieste il fatto che un tale compito era stato affidato al comitato CNSR. La cosa determinò una reazione molto vivace da parte del PF che lamentava il preteso monopolio da parte del CNSR e soprattutto denunciava la sua apparente inazione:

il Comitato del Risorgimento Italiano, che è un'emanazione del Governo, vuole che tutto quanto ha importanza per la storia della nostra guerra faccia capo ad esso e non ammette iniziative estranee ad esso. Questo Comitato alla cui testa stanno certo cospicue personalità, ha pubblicato sui giornali politici un programma dell'opera che intende svolgere per raccogliere tutto il materiale, scritti, stampati, fotografie, ecc. che possano costituire documenti per la storia che interessa. Ma quel programma non corre pericolo di restare lettera morta? E quali atti sono seguiti che diano affidamento che la documentazione sarà così completa come occorre? Nulla si è saputo ed è evidente che, specialmente per quanto riguarda la documentazione fotografica, perdere l'occasione vuol dire spesso perdere il documento. [...] Ed intanto si vedono i Musei del Risorgimento in varie città annunciare che essi raccolgono tutti i documenti iconografici e grafici dell'attuale guerra<sup>98</sup>.

La protesta-denuncia del PF fu ripresa anche dalla stampa politica maggiore, almeno nella capitale lombarda: «Il Secolo» pubblicò infatti un articolo in cui sosteneva vivamente il progetto del PF di costituire una associazione per la raccolta della documentazione fotografica di guerra e accusava di inazione il CNSR:

Contro l'idea della proposta associazione insorse – non crediamo usare altra parola – il Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento, presieduto dall'on. Boselli, avocando interamente a sé il diritto e il compito della cosa. Nonostante tutte le pratiche fatte colla migliore intenzione di rispettare ogni suscettibilità ufficiale, allo scopo di render possibile alle persone attive e di buona volontà di rendersi utile al fine comune, la Associazione Milanese si vide tagliate le gambe sin dal primo momento.

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 317.

Ora che cosa intanto ha fatto il Comitato ufficiale per la storia del Risorgimento? Almeno per ciò che riguarda la documentazione fotografica non abbiamo notizia che abbia fatto nulla<sup>99</sup>.

Non era solo la cultura fotografica italiana a premere su Boselli e sul comitato nazionale per condizionare o modificare la rappresentazione fotografica e la raccolta della documentazione fotografica relativa alla guerra.

L'undici agosto del 1916, quindi dopo tutti gli eventi che abbiamo fin qui narrato, il generale Perrucchetti, notissimo degli ambienti militari in quanto considerato il fondatore del corpo degli alpini, e molto attivo e presente nella pubblicistica militare (era come abbiamo visto, anche fra i partecipanti al Comitato progettato da Curti e Namias), scrisse una lettera a Boselli (in questo caso però nella sua qualità di Presidente del Consiglio), in cui proponeva anch'egli una iniziativa volta alla commemorazione dei caduti per la patria. Il progetto di Perrucchetti è molto interessante dal nostro punto di vista perché riprende un punto fondamentale del progetto di Boselli, e precisamente l'articolazione della raccolta a livello decentrato, comune per comune, e la centralizzazione delle organizzazioni in un unico punto. Si trattava in realtà di una idea che era già circolata anch'essa sulla stampa, a partire dal 16 novembre 1915, quando era stata avanzata su "La Perseveranza", e successivamente su altri periodici, tutti vicini agli ambienti militari. Un altro aspetto molto interessante e del tutto analogo a quanto stava cercando di realizzare il CNSR era che si proponeva di abbinare nella commemorazione e celebrazione dei caduti anche i caduti o i veterani delle guerre risorgimentali. La proposta così come veniva presentata a Boselli da Perrucchetti non prevedeva però la raccolta di fotografie, ma solo dei dati di tutti i cittadini morti per la patria in ogni comune, associando ad essi in appositi elenchi, che il Perrucchetti stesso si era preoccupato di organizzare secondo precisi modelli, anche i cittadini che si fossero distinti nelle guerre risorgimentali. In realtà la proposta dell'anziano generale (sarebbe morto poco dopo, il 5 ottobre 1916) mirava ad uno scopo un po' diverso da quello del CNSR, non tanto cioè a costituire un archivio di documenti

---

<sup>99</sup> L'articolo del "Secolo" è integralmente riportato ne il «Progresso Fotografico», a. XXIII, marzo 1916, n. 3, pp. 60-61.

e di memorie a futura memoria, ma a incidere immediatamente sullo stato d'animo della popolazione, offrendo a suo modo un riconoscimento pubblico alle famiglie dei caduti e includendo l'enorme sacrificio che stava compiendo il paese nell'ambito complessivo delle guerre risorgimentali, quindi legittimandolo e razionalizzandolo.

Boselli però riceveva anche altre sollecitazioni nella medesima direzione, provenienti non solo dagli ambienti militari o dalla stampa, ma anche direttamente dalla società civile, come è stato molto ben puntualizzato da studi recenti<sup>100</sup>. In particolare a partire dalla proposta del padre di un caduto che aveva chiesto che ai parenti fosse rilasciato un documento ufficiale, un diploma, come riconoscimento per memoria del sacrificio per la patria, il presidente del consiglio interpellò il ministri competenti e in particolare il ministro della guerra generale Morrone. Quest'ultimo si dimostrò entusiasta di entrambe le proposte sia quella di Perucchetti, sia quella relativa al diploma; così preparò due schemi di decreto nel primo dei quali si prevedeva che «per onorare la memoria di coloro che sacrificarono la vita combattendo, nella grande guerra, per la gloria d'Italia e per i più alti ideali di libertà e di giustizia [venisse] istituito un diploma d'onore alla memoria di tutti i militari di terra e di mare che, nella presente guerra, caddero combattendo in seguito a ferite<sup>101</sup>; nel secondo si aggiungeva la proposta di pubblicare a guerra finita un Albo di tutti i caduti per la patria da diffondere in tutti i Comuni del Regno. In ogni caso il presidente del consiglio non dette risposta alla proposta del ministro, e la lasciò quindi in pratica cadere. Anche Vittorio Emanuele Orlando, una volta assunta la carica di presidente del consiglio dopo la conclusione del governo Boselli, non riservò

---

<sup>100</sup> Soprattutto interessante la ricostruzione di L. Bregantin, *“Per non morire mai”*. *La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Padova, Il Poligrafo, 2010, che cita anche l'interessante memoriale della Società di Solferino e San Martino, del 1918, in cui naturalmente si accentuava molto il collegamento fra le onoranze ai caduti della grande guerra e quelle per i caduti delle guerre risorgimentali. Cfr. L. Bregantin, *“Per non morire mai”*, cit., pp. 184 ss.; il memoriale in AUSSME, fondo I3, Racc. 262, f. Cimiteri dei caduti.

<sup>101</sup> La vicenda è ricostruita accuratamente da Bregantin, *“Per non morire mai”*, cit., che riporta anche la documentazione relativa: quella qui citata da ACS, PCM, Guerra Europea, b. 67 bis, f. 47, Lettera di Morrone a Boselli del 2 novembre 1916.

diversa sorte alla proposta che era stata reiterata dal ministero della guerra, e quindi si dovette attendere il dopoguerra per una iniziativa che avrebbe portato effettivamente alla realizzazione dell'albo d'oro dei caduti della grande guerra.

## II. I FASCICOLI PERSONALI DEI CADUTI FRA RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA E MEMORIA

In questa seconda parte del lavoro presenteremo i risultati di un'indagine su un campione di circa 7.000 fascicoli del Fondo Caduti conservato presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma che rappresenta un *corpus* di notevole interesse per lo studio delle pratiche fotografiche legate all'elaborazione del lutto e della memoria del primo conflitto mondiale. La specificità del *corpus* documentario del Fondo Caduti del Museo Centrale del Risorgimento risiede certamente nel suo tentativo di orientare l'elaborazione pubblica del lutto collettivo per la morte di massa verso la retorica del mito dei combattenti, per mezzo della costituzione di un "monumento archivistico" ai caduti, basato però, e qui sta la novità, soprattutto su un documento visivo, sulle immagini fotografiche. D'altra parte questo monumento visuale è in realtà una costruzione articolata e complessa, in quanto è strutturato nell'archivio in base al ricorso sistematico alla documentazione amministrativa e burocratica di anagrafi civili e militari; inoltre ospita spesso documentazione molto varia, anche di tipo personale del soldato stesso, offrendo quindi una visione più ricca e articolata della figura dei caduti, arricchita a volte del racconto delle loro vicende di vita e del loro modo di affrontare il pericolo della morte.

Questo aspetto è molto importante da sottolineare, perché qualora si volessero "leggere" queste foto dei caduti della grande guerra nel loro puro aspetto iconografico, a prescindere quindi dal complesso apparato cultural-burocratico-politico che era stato costruito attorno e su di esse, una constatazione banale si imporrebbe.

Il fatto è che noi le chiamiamo e le consideriamo fotografie dei caduti; ma nel momento in cui erano state scattate, cioè nel

momento in cui si formava il loro contenuto iconografico, esse non erano affatto fotografie di caduti, ma fotografie di giovani nel pieno del loro vigore e della loro vitalità.

Da qui dunque un'avvertenza metodologica: per quanto tutta l'operazione che ha portato alla individuazione, selezione e conservazione del corpus archivistico sia ispirata al tema delle onoranze ai giovani eroi morti per la patria, a dare sollievo ed espressione socialmente accettata e condivisa al lutto dei parenti, tuttavia non dovremmo poter trovare niente di tutto ciò nell'immagine fotografica, dato che ovviamente nell'universo di tutte le fotografie dei soldati della prima guerra mondiale, quelle dei caduti sono individuabili solo a posteriori, e *de facto*, senza che sia possibile stabilire una relazione significativa fra un certo tipo di rappresentazione iconografica e il destino mortale del soldato rappresentato.

Ricompare qui una caratteristica della fotografia che abbiamo cercato di evidenziare nella prima parte: da un lato essa è traccia, impronta diretta e non mediata linguisticamente, di un passato "è stato" che torna identico ai nostri occhi. Ha quindi un valore insostituibile, per usare il termine di Roland Barthes, "magico" come addensatore delle ritualità del dolore privato dei familiari; ma allo stesso tempo ha proprio per questo una rigidità denotativa e documentativa che non le consente direttamente quella flessibilità e molteplicità di significazioni che possono essere raggiunte facilmente con l'immagine manuale. Da qui la necessità e l'importanza di elementi di connotazione, anche esterni alla fotografia stessa.

Torneremo su questo punto quando tenteremo specificamente una lettura iconografica di questi ritratti, ma è importante segnalare che nel Fondo Caduti sono messe a confronto e conservate insieme tipologie estremamente diverse di fonti che permettono anche diverse letture. Da una parte è possibile leggere i ritratti dei caduti secondo le coordinate dell'immaginario bellico tradotto in immagine, attraverso cui, nella ripetizione di volti e pose ordinate e fiere, di corpi integri e sani si ha un'attestazione del valore della loro esistenza, in modo che risulti evidente l'entità del sacrificio e quindi più facile il processo di eroizzazione. Nello stesso tempo però la serie di documenti ulteriori presenti nei fascicoli, ma anche lo stesso modo con cui vengono selezionate, trattate, connotate

le immagini, sono essenziali per capire il modo in cui passano da testimonianze di vita a simulacri del morto.

In questo senso è molto interessante vedere come la funzione della fotografia diventi una volta arrivata nell'archivio del Fondo Caduti quella di "commento" alla morte dei combattenti, perdendo quel carattere di reliquia privata che fino a quel momento l'aveva probabilmente caratterizzata per diventare un oggetto del racconto di un rito "sacrificale" che assolve a una funzione di coesione sociale per tutta la comunità. Questo passaggio di statuto è evidente anche da un'analisi dei supporti fotografici che dopo la morte del soldato si arricchiscono di una serie di elementi e segni che stanno proprio ad indicare la costruzione del profilo di un eroe della patria.

L'organizzazione dei materiali per fascicoli personali dei caduti favorisce notevolmente un tipo di narrazione biografica che quando inserita in un contesto come quello predisposto dal CNSR, già saldamente basato sulla valorizzazione delle glorie risorgimentali, facilmente si presta a creare una sorta di agiografia dei combattenti, trasformando i caduti in martiri laici<sup>1</sup>.

Questa risemantizzazione dei ritratti in chiave eroica e mitizzata diventa così un potente veicolo di propaganda a favore del conflitto, perché la funzione dell'immagine da addensatore di pratiche private di elaborazione del dolore e del lutto passa a una condivisione pubblica, all'ostensione e per così dire all'illustrazione del lutto, al suo racconto carico di *pathos*.

---

<sup>1</sup> Secondo Claudia Colecchia, questa visione agiografica dei caduti quale emerge dai progetti memoriali come quello del Fondo Caduti di Boselli, ma che lei ritrova anche nel caso specifico della costruzione di un archivio fotografico dei volontari giuliani, si rifà come modello alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, dove le vite dei santi sono narrate secondo una tripartizione emblematica: vita-morte-pietas, cfr. C. Colecchia, *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*, in *Il lutto, il dolore, la gloria*, cit., pp. 135-144.



## 1. Ritratto fotografico e memoria familiare

“Davanti all’obbiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere,  
quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia,  
e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte”  
(Roland Barthes)

Durante il conflitto divenne sempre più diffuso lo scambio di immagini fotografiche fra fronte e retrovie; era prassi comune infatti che insieme alle lettere, i soldati scambiassero con la famiglia anche propri ritratti fotografici come forma di assicurazione sulle proprie condizioni di salute e come dono ai parenti. L’immagine si configurava anche come sostituto virtuale del soldato, un oggetto di grande valore simbolico in grado di annullare, anche solo illusoriamente, la distanza che separava militare e famiglia, funzione di primaria importanza se, a maggior ragione, il soldato fosse morto in guerra.

Questa pratica del ricordo, che legava insieme ritratto fotografico ed elaborazione del lutto trovava i suoi precedenti nel legame che sin dalla sua nascita la fotografia aveva stretto con il tema della testimonianza di sé. In particolare, con la nascita della *carte de visite*, il biglietto da visita fotografico inventato a metà Ottocento da André Adolphe Eugène Disdéri<sup>2</sup>, nascerà un vero culto della propria effigie stampata su cartoncino, da scambiare o conservare in album. Gli studi di storia dell’arte peraltro connettono l’origine del ritratto all’arte funeraria:

È il caso dei bellissimo ritratti del Fayyum nell’Egitto romano (I sec. a.C.-IV sec. d.C.). Si tratta, come ricorda Bailly, di una sorta di “apostrofe muta”, in cui i morti si affacciano come vivi dai loro sarcofagi, quasi in una incantata e laica negazione della morte. Una tipologia che, attraverso i secoli e con modalità e intenti diversi, è arrivata fino ai giorni nostri, in cui ogni tomba, ogni lapide mostra, più o meno sorridente, la foto del caro estinto – piccolo e privato monumento alla memoria<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> André Adolphe Eugène Disdéri nacque a Parigi nel 1819 e morì a Nizza nel 1889, cfr. E. A. McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, Yale University Press, 1985. Si veda anche della stessa autrice; *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, 1994.

<sup>3</sup> S. Ferrari, *Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte*, in «Aracne»; 1, 2011; S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, «PsicoArt

Questo nesso fra fotografia e morte, era stato già osservato da Roland Barthes ne *La Camera chiara*, quando si riferiva al “ritorno del morto” come l’aspetto più 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»<sup>4</sup>. Barthes lega la sua analisi proprio a partire dal ritratto fotografico, considerato il genere per eccellenza dove si condensa il tema dell’identità e la sua rappresentazione. Una rappresentazione messa in immagine dal fotografo, plasmata dai suoi sforzi di render “vivo” il soggetto “immortalato”, sottrarlo alla inevitabile esperienza di “micro di morte” in cui incappa divenendo oggetto della fotografia.

D’altro canto, paradossalmente, il congelamento del tempo, la possibilità di fissare su una matrice impressionabile dalla luce un particolare momento, certificarlo e renderlo testimonianza di ciò che è *stato*<sup>5</sup>, rappresenta il motivo principale dell’uso dell’immagine fotografica nelle pratiche del ricordo così capillarmente diffuse a livello sociale e alla base di buona parte della fotografia di famiglia e vernacolare.

### 1.1. La pratica del ritratto

La pratica del ritratto fotografico si afferma da subito come uno dei generi preferiti della fotografia rispondendo ad una crescente domanda delle classi più agiate, in particolare della borghesia, e giocando un ruolo di grande importanza nella costruzione della sua identità e memoria. L’introduzione della fotografia

---

– Rivista Di Arte E Psicologia»1(1), 2010: <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/2056>

<sup>4</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 11. Proprio questo è il nome della fotografia. 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. Su questo si veda in particolare C. Assouly-Piquet, *Le retour du mort*, in «Critique» 1985 (459/460).

<sup>5</sup> Secondo Roland Barthes il nome della fotografia si esprime proprio con le parole “è stato”: per significare che la fotografia cristallizza una determinata, unica e irripetibile congiuntura spazio temporale, e proprio per questo ha un rapporto inscindibile con la morte, o se vogliamo può rappresentare una sorta di possibilità di un virtuale “ritorno al passato”.

non rappresentò una vera e propria rottura in termini di corsa al ritratto poiché almeno dalla fine del XVIII secolo si diffuse una grande passione che riguardava questo genere; oltre ai ritratti ad olio, che riprendevano il soggetto fino al busto, iniziarono a diffondersi i disegni alla silhouette, ottenuti con l'ausilio di un sistema ottico-meccanico chiamato *physionotrace*, una tecnica pre-fotografica che permetteva di riprendere con esattezza il soggetto di profilo, collegato anche con la moda della miniatura, un genere di ritratto pittorico caratterizzato dalle piccole dimensioni, molto spesso su avorio.

L'avvento della fotografia trovò dunque un fertile terreno e un mercato fiorente pronto per reclutarla come strumento privilegiato di rappresentazione: il nuovo ritrovato di Daguerre offriva una serie di vantaggi rispetto alle tecniche tradizionali come il tempo di posa più breve mantenendo al contempo la precisione e il carattere prezioso e intimo delle miniature. I primi dagherrotipi si aggiravano su un costo fra i 50 e i 300 franchi nel 1840 – dunque un prezzo relativamente alto, ma comunque accessibile per le classi agiate<sup>6</sup>.

La nuova tecnica del collodio e la successiva nascita della *carte de visite* dalla metà degli anni '50 del XIX secolo allargherà ulteriormente il mercato portando ad una vera e propria rivoluzione in termini di consumi nel campo fotografico e dando avvio a quella che il giornalista Victor Fournel definì una “deplorable epidemia” una sorta di “*portraituomanie*” che aveva colto la popolazione di Parigi<sup>7</sup>.

Gisèle Freund ricorda come la fotografia fosse una tecnica congeniale alla borghesia, quella che meglio poteva raccontarla e alla quale i nuovi ceti emergenti si rivolsero per ottenere legittimazione sociale. Certamente l'introduzione della “photo-carte de visite” sarà una svolta nella possibilità tecnica e di riproduzione fotografica, introducendo sul mercato un prodotto che per una ventina di franchi dava la possibilità di ottenere dalle otto alle dodici fotografie quando fino a quel momento un ritratto al

---

<sup>6</sup> Nel 1849, circa 100.000 dagherrotipi lasciarono le botteghe parigine e il numero di studi parigini aumentò progressivamente da 15 nel 1845 a circa 200 nel 1861 più altrettanti amatori.

<sup>7</sup> V. Fournel *La portraituomanie, considérations sur le Daguerrotypage*, in Id., *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Plon, 1858, p. 384-385.

dagherrotipo sarebbe costato in media sui cento franchi: «[...] Disdéri aveva creato una vera moda che di colpo coinvolgeva tutti. Anche di più: rovesciando la proporzione economica valida sino ad allora e cioè dando infinitamente di più per infinitamente meno, egli rendeva definitivamente popolare la fotografia»<sup>8</sup>. Queste immagini di piccolo formato (6x9cm), stampate in serie e incollate su cartoncino divennero ben presto il biglietto da visita di una intera classe sociale, quella borghese. Da questo momento la fotografia, svolgendo una funzione sociale così importante e legata all'identità non solo individuale ma di classe, si troverà ad essere al centro di un crocevia fra dimensione privata e pubblica che non lascerà più. Infatti se i dagherrotipi erano oggetti riservati ad una circolazione intima e ad una visione individuale (anche perché occorreva osservarli da una determinata angolazione incidente con la luce), la *carte de visite* divenne un oggetto da collezionare e scambiare, che conquistò piano piano la vita mondana, arrivando anche nelle corti reali e imperiali di tutta Europa.

Un riscontro molto interessante sull'uso delle *carte de visite* da parte del pubblico, viene dato dalla analisi di una delle più importanti collezioni di album al mondo, conservata presso gli archivi Alinari, dove il grande numero di esemplari documenta la pratica di raccogliere in album miscellanei immagini di personaggi pubblici e famosi, politici, capi militari, ma anche intellettuali, scrittori, artisti, attori<sup>9</sup>.

I ritratti in *carte de visite* inizieranno in breve tempo anche ad essere raccolti e conservati in portfolio e album fotografici personali, dove immagini familiari e immagini di personaggi famosi verranno mescolate insieme, sancendo legami reali e immaginari,

---

<sup>8</sup> Nadar, *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, 2010.

<sup>9</sup> Tutti i più famosi personaggi politici, artisti e reali avranno un ritratto in *carte de visite*, da Napoleone III alla Regina Vittoria, da Bazaine a Victore Hugo, a Sarah Bernard. Non sfuggirono nemmeno i grandi personaggi del passato come Rousseau o Maria Antonietta di cui venivano riprodotte le incisioni. Gli anni di maggior diffusione di questa tecnica, poi sostituita da un formato più grande, furono quelli fra il 1859-1870 decretando un grandissimo successo economico a Disdéri ne era l'inventore. Nel 1872 Disdéri stampava oltre 2400 *carte de visite* al giorno, cfr. A. McCauley, A. A. E. Disdéri *and the Carte de Visite Portrait Photograph*, cit.

un modo per dotare la propria famiglia, almeno da un punto di vista fotografico, di origini “nobili” e importanti.

Questa tipologia era particolarmente frequente negli album di ambiente aristocratico o alto borghese che raccoglievano la produzione di *carte de visite* serializzate (riconoscibili dal fatto che il nome del personaggio ritratto e stampato sul supporto in cartoncino, mentre per le *carte de visite* normali tale indicazione è di norma a penna) di personaggi famosi. La diffusione di *carte de visite* fu dunque davvero molto ampia nel corso della seconda metà dell'Ottocento: non si hanno su questo dati precisi però risulta che i principali fotografi poterono contare sulla *carte de visite* come uno dei prodotti di punta dei loro atelier, che garantiva ingenti entrate economiche.

Anche i grandi fotografi editori Alinari, specializzati nella fotoreproduzione del patrimonio culturale, nel 1863 pubblicarono il loro primo catalogo in forma di volume, nel quale le *carte de visite* e le stereoscopie avevano grande importanza<sup>10</sup>.

Altri fotografi, come il livornese Bernoud, che pubblicava un'opera a fascicoli intitolata “*L'Italia contemporanea*”<sup>11</sup> dedicata alle “celebrità artistiche, letterarie, diplomatiche, politiche e militari” del nuovo Regno, avevano un ricchissimo catalogo di personaggi del tempo, al quale il pubblico poteva attingere per creare propri album personalizzati.

## 1.2. I caratteri del ritratto in *carte de visite*

L'interesse verso il foto-ritratto era talmente grande che nel tempo iniziarono a diffondersi guide apposite che cercavano di consigliare sull'uso e la circolazione di queste immagini, come ad esempio l'averne diverse copie di propri ritratti da poter scambiare perché in base al destinatario si sarebbe potuta scegliere l'immagine più consona e che più si addiceva alla sua personalità.

---

<sup>10</sup> Sullo sviluppo economico commerciale dello Studio Alinari si rimanda al fondamentale lavoro di Luigi Tomassini: *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del “bel paese” fra cultura e mercato*, in A. C. Quintavalle, M. Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 147-215.

<sup>11</sup> Con la collaborazione di Pietro Coccoluto Ferrigni, scrittore e giornalista noto con lo pseudonimo di Yorik.

In poco tempo si susseguirono aperture di atelier fotografici in ogni città, privilegiando le zone più vicine ai luoghi mondani, dove era più facile intercettare una clientela interessata ad acquistare un proprio ritratto. Gli studi iniziarono ad essere allestiti nel modo più sontuoso, arredati con mobili e tappeti lussuosi, velluti, sculture, quadri ed una serie di oggetti curiosi ed esotici che avrebbero potuto, su richiesta del cliente, ambientare lo scatto fotografico su uno sfondo lontano dalla realtà della vita e del lavoro. Addirittura, negli studi più importanti, come quello di Disdéri in *Boulevard des Italiens* le sale d'attesa diventavano spazi di intrattenimento, dove il cliente poteva suonare il pianoforte, leggere giornali o giocare a biliardo e ammirare i ritratti di personaggi famosi passati prima di loro da quello stesso Atelier.

Nel tempo si sviluppò anche un linguaggio ben definito che riguardava la posa del soggetto fotografato e che connotava il ritratto secondo un'iconografia abbastanza rigida e codificata, immediatamente riconoscibile. Un serie di posture, gesti, decorazioni e accessori, infinitamente ripetuti e presi in prestito dalla pittura, dall'incisione, dal teatro e dall'opera (è bene ricordare che almeno tutta la prima generazione di fotografi e poi anche quella successiva, arrivava spesso dalla carriera di pittore o miniaturista)<sup>12</sup>.

Eric Fournel, raccontando una seduta di posa, nota con un certo sarcasmo che i clienti di questi studi erano più preoccupati di esser alla moda che di "esser belli". La possibilità di essere ritratti all'ultima moda definirà ad esempio l'abitudine del ritratto a figura intera, che permetteva di rendere tutti i dettagli dell'abito, comprese le calzature. La serietà dei colori, dell'abbigliamento, dell'atteggiamento e il misto di eleganza e familiarità delle scenografie saranno corollari imprescindibili. Il volto doveva esprimere la massima neutralità bandendo ogni espressione troppo accentuata per non rischiare di incorrere in immagini volgari e prive di gusto.

---

<sup>12</sup> M. Charpy, *La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914*, «Revue d'histoire du XIXe siècle» [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/1382>

Vi era inoltre grande attenzione per il corpo che creava spesso molte difficoltà nell'esser ripreso; per trovare la giusta posa e provare a eliminare la rigidità del soggetto si introdussero una serie di sostegni per la nuca e il busto che dovevano aiutare a rilasciare tensione e ammorbidire oltre che il corpo anche l'espressione. Per scongiurare questa rigidità, inoltre, era stata introdotta una regola che si ritroverà con continuità lungo tutto il XIX secolo, e cioè far in modo che la testa non fosse mai nella stessa direzione delle spalle. Per cercare di migliorare la rigidità il manuale Roret consigliava:

«le modèle sera assis sur un siège pesant et solide, [...]. La tête devra être maintenue par un appui-tête solidement fixé [...] mais sans affectation ni raideur, les yeux fixeront constamment un point un peu éloigné [...]. On le priera d'éviter le plus possible le clignement des yeux et de se tenir dans la plus parfaite immobilité. L'expression de la physionomie devra être gracieuse, naturelle, et ne jamais déceler la contrainte et la raideur malheureusement trop ordinaire à une personne qui se préoccupe de l'idée qu'elle pose»<sup>13</sup>.

Grazie ai miglioramenti fotografici, la maggior sensibilità dei materiali e luminosità degli obiettivi, progressivamente la posa eretta divenne la regola rispetto a quella seduta così diffusa nei dagherrotipi (dove i tempi di posa erano notevolmente più lunghi), e per questa ragione verranno introdotti una serie di ba-laustre o colonne o sedie che servivano nella posizione in piedi.

Sempre per cercare la posa più solenne alcuni soggetti terranno oggetti fra le mani, come un orologio, una penna, un libro

---

<sup>13</sup> *Règles photographiques que l'on doit suivre pour faire des portraits* in N. E. Roret, *Photographie sur métal, sur papier et sur verre*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1851, p. 141, disponibile online all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97347356/f1.item.texteImage>. Anche in Italia si sono successivamente diffusi manuali di tecnica fotografica che si occuparono di dare consigli anche sul ritratto e sull'allestimento della sala di ripresa, si veda in particolare: C. Brogi, *Il ritratto in fotografia: appunti pratici per chi posa*, con una introduzione di Paolo Mantegazza e scritti vari di altri, Firenze, Landi, 1895. Si vedano anche G.P.E. Liesegang, *Manuale illustrato di fotografia*, Torino, Utet, 1864; P.H. Hasluck, *La fotografia, pratica, teorica, applicazioni*, Torino, Utet, 1905; L. Gioppi, *La fotografia secondo i processi moderni. Compendio teorico-pratico*. Sulla manualistica fotografica di metà Ottocento e primo novecento si veda l'interessante saggio di Michele Falzone del Barbarò, *Gli atelier*, in *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del colloidio al pittorialismo*, a cura di I. Zannier, Ravenna, Longo editore, 1993, pp. 89-98.

o uno strumento ottico, altri poggeranno le mani sul panciotto, imitando i grandi oratori, oppure su un tavolino, una balaustra. Anche se la posa di per sé non era una novità, ma un retaggio che arrivava dal ritratto dipinto, con la fotografia tutto si complicava perché si trattava di uno scatto della durata di pochi secondi che avrebbe fissato però in eterno il soggetto, per cui l'autocontrollo sul corpo divenne un requisito importante, così come la cura per il proprio aspetto (all'interno dell'atelier si trovavano numerosi specchi e attrezzature per il trucco e l'acconciatura che permettevano di controllare la propria immagine prima dello scatto).

Anche in fatto di abbigliamento esistevano alcuni accorgimenti che dovevano essere strettamente seguiti per far in modo che i buoni costumi borghesi fossero rispettati. Per questa ragione sia le donne che gli uomini posavano in abiti da visita, mai in abiti da casa. Inoltre, si dovevano preferire gli abiti scuri rispetto a quelli chiari, in particolare era bandito l'abito bianco per il rischio di solarizzazione della pellicola. Pieghe, macchie erano assolutamente da evitare perché rappresentavano elementi che avrebbero reso l'immagine dimessa e disordinata non in linea con i manuali di galateo destinati alla borghesia, e quando necessario, i fotografi ricorrevano al ritocco per "pulire" un abito.

Gli uomini vestivano quasi sempre la redingote o l'abito nero, sotto la redingote il gilet, il falso colletto che variava a seconda della funzione e dell'età, la cravatta di seta. Gli occhiali erano prevalentemente banditi perché il riflesso delle lenti poteva impedire di vedere gli occhi del soggetto, le scarpe laccate dovevano brillare, il cilindro o il cappello, bastone, guanti e cilindro mai indossati, ma posizionati sulle *consolle* come previsto per gli interni. A volte si aggiungeva la catena dell'orologio da taschino a completare la "divisa" dell'uomo borghese.

Per le donne le consuetudini in fatto di abbigliamento erano molto più complesse e variavano in base all'età, alla stagione e all'ora del giorno in cui si decideva di recarsi dal fotografo. Le crinoline e il corsetto erano molto diffuse e ne erano esenti solo bambine e donne anziane. In generale gli abiti erano scuri, senza scollatura, corrispondendo a quanto era consigliato per le uscite pomeridiane e per lo shopping, i gioielli discreti e gli scialli di qualità segnavano il rango sociale. I capelli erano raccolti e spesso coperti. I bambini avevano anche la facoltà di travestirsi, ad esem-



pio piccoli pierrot o marinai, mentre le bambine indossavano gli stessi abiti delle madri, e talvolta i bambini apparivano in rendigote, calzoni e ghette.

Oltre all'abbigliamento, anche gli accessori che si potevano trovare negli atelier fotografici (spesso ereditati dalla tradizione pittorica) svolgevano un ruolo di primo piano nel definire lo status sociale del soggetto, divenendo attributi culturali. Se all'inizio bastavano pochi mobili e qualche arazzo o tappeto, in poco tempo si aggiunsero altri elementi come colonne, balaustre, ponticelli, fondali dipinti, diventando una moda che ben presto alimentò una vera e propria industria dell'accessorio, che proponeva le più diverse scenografie come agglomerati di rocce, colonne doriche e altri strani elementi scenici di fantasia. Dagli anni '70 anche i fondali lasceranno il classico grigio scuro e inizieranno ad essere dipinti con rappresentazioni di palazzi o di paesaggi bucolici coinvolgendo direttamente gli scenografi teatrali nella loro realizzazione. Questi elementi decorativi a volte bizzarri, esotici o esagerati facevano da contrappunto alla serietà della posa e del costume borghese ravvivando il ritratto.

Bisogna dire che nel corso dell'Ottocento il ritratto si aprirà via via anche agli strati più popolari divenendo sempre più diffuso, non a caso Carlo Brogi nel 1895 dalle pagine suo famoso trattato sul ritratto ricorderà questo passaggio importante:

Il ritratto fotografico come fa bella mostra di sè nei salotti eleganti, così è penetrato anche nelle più modeste stanze e negli abituri di campagna. Il coscritto che va al reggimento, appena indossata la divisa militare, si dà premura di mandare la fotografia ai suoi ed alla ragazza che ha lasciata inconsolata al proprio paese. Il marito, che per ragioni di professione sta lontano dalla famiglia, porta seco i ritratti della moglie o del suo piccino prediletto. I parenti e gli amici lontani, si ricongiungono mediante lo scambio dei ritratti.

Il ritratto fotografico è documento vivente degli affetti, pegno di fede, del vero è fedele immagine al sentimento di adorazione. È biglietto personale che donandolo porge occasione ad esprimere sentimenti di amicizia, che risulterebbero talvolta ingannevoli se la fotografia oltre le sembianze ritraesse anche l'interno dell'animo. È altresì documento segreto di rivelazione fisica per chi concorre a certune offerte contenute negli annunci dei giornali<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> C. Brogi, *Il ritratto in fotografia: appunti pratici per chi posa*, cit. p. 56.

### 1.3. *L'album: costruzione di una memoria familiare*

Era l'epoca in cui gli album fotografici cominciarono a riempirsi. Si trovavano particolarmente nei punti più squallidi delle abitazioni, sulle consolle e sui tavolini dei salotti: rilegature di cuoio con orrendi ornamenti in metallo, i fogli con un bordo d'oro largo un dito, su cui si esibivano personaggi buffamente drappeggiati o inguainati – lo zio Giuseppe e la zia Peppa, la Giuseppina quando era piccola, il papà quando faceva il primo semestre universitario – e finalmente, a compir l'opera, noi in carne ed ossa: travestiti a tirolesi, intenti a vociare jodel, ad agitare il cappello verso i ghiacciai dipinti, oppure vestiti alla marinara, la gamba destra rigida, l'altra rilassata incrociata alla prima, appoggiati come si deve a una lucente colonnina<sup>15</sup>.

Insieme alla pratica del ritratto fotografico ben presto si affermò anche quella degli album di famiglia realizzati per raccogliere le immagini. Composti secondo una grande varietà di materiali e formati, rilegati in pelle o cartone a seconda delle possibilità economiche, in velluto, argento, decorati con le iniziali della famiglia o con semplici motivi per abbellire le pagine, gli album divennero veri e propri altari di famiglia. In un momento storico in cui la fotografia procedeva veloce verso la strada dell'industrializzazione e della standardizzazione, l'album rimarrà un prodotto artigianale con cui ogni famiglia poteva ottenere la personalizzazione che cercava.

Come è stato osservato gli album costruiscono l'immagine e la storia familiare, mettono insieme diverse generazioni, raccontano i momenti importanti, stando attenti a mostrare solo quelli felici, permettendo di avere una consapevolezza inedita della storia familiare.

Dagli anni '80 dell'800 il successo delle fotocamere amatoriali ha arricchito questi album con ritratti all'aperto, la maggior parte dei quali imitavano le fotografie in studio, che via via si arricchiscono di tematiche in particolare quelle legate al viaggio. Di lì a poco la fotografia inizierà a interessare anche le classi popolari: le macchine fotografiche portatili all'inizio del secolo cominciano ad essere molto più facili da usare, dopo le innovazioni portate dalla Kodak, e anche economicamente più accessibili. Anche se il possesso di una macchina fotografica resta del tutto anomalo per la

---

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 66.

gran parte della popolazione di estrazione contadina, avere un ritratto fotografico ormai è una possibilità concreta dal punto di vista meramente economico. Casomai era più forte un limite culturale, nel senso che nei ceti popolari più poveri non esisteva una pratica diffusa di uso sociale e di collocazione domestica delle immagini fotografiche come quella che abbiamo appena descritto per i ceti borghesi e ormai anche piccolo borghesi. Occorre però considerare che proprio in alcune delle zone più arretrate del paese l'abitudine alla fotografia si andava diffondendo in conseguenza di fenomeni sociali come l'emigrazione, o come il servizio militare. L'uso della fotografia come mezzo di collegamento e come ricordo del parente emigrato o allontanatosi per il servizio era culturalmente diffuso ed accettato. In queste dinamiche un ruolo di primo piano lo rivestiva già anche la pratica fotografica del lutto. Seppur con diverse varianti, si trattava di una pratica che accomunava tutte le classi sociali, messa in atto nelle famiglie borghesi nel tentativo di sottrarre la storia familiare e i defunti al rischio dell'oblio, ma presente anche presso i ceti più poveri, innestandosi su culture popolari, presso le quali la fotografia dei defunti poteva assumere anche funzioni di talismano, quale "*relais magico*" e religioso che univa dimensione terrestre ed ultraterrena. Gli studi di antropologia visiva sul sud Italia ad esempio, hanno mostrato il ruolo della fotografia nel sorreggere la ritualistica del rito funebre: al fotografo era demandato il compito di ritrarre la salma sul letto di morte e cogliere i segni del lutto secondo una precisa "coreografia" che contemplava persone e ambienti<sup>16</sup>. In alcuni casi inoltre le immagini erano utilizzate come messaggi ultraterreni: piccole e grandi fotografie infatti con una serie di messaggi scritti sul retro venivano adagiate sul corpo del defunto e con esso tumulate. Si trattava di ritratti di persone scomparse in precedenza i cui familiari:

desiderando rimettersi in contatto [...], chiedendo intercessioni divine ma pure volendo informare i propri trapassati di eventi e accadimenti determinatisi nella compagine familiare, "approfittavano", per così dire del defunto in attesa di essere inumato perché, giunto nell'oltremondano,

---

<sup>16</sup> Alberto Baldi ricorda inoltre come a volte si sfruttasse il "rigor mortis" per un'ultima foto con il defunto, collocato in posizione eretta fra i congiunti che sottraevano per un'ultima volta «il proprio trapassato alla morte riconducendolo e trattenendolo, ancora per un istante, in vita», cfr. A. Baldi, *Scatti per sognare. Avigliano nelle fotografie dell'archivio Pinto*, Napoli, Electa, 2004, pp. 64-65.

potesse farsi latore di codesti messaggi, di codeste impetrazioni, di siffatte e multiformi richieste. Le foto collocate nella bara dovevano consentirgli di riconoscere i destinatari delle missive senza tema di errore. Questa pratica poteva rispondere anche a ulteriori istanze che contribuivano a confermare la funzione preminente esercitata dall'icona in tali frangenti<sup>17</sup>.

In questo potere dell'immagine di riscattare la vita sulla morte, garantendo una memoria del defunto ritratto come vivo e commemorandola generazione dopo generazione, stava la forza di diffusione di tale pratica familiare, che andrebbe peraltro considerata anche in relazione a quelli che erano i supporti materiali che ospitavano tali immagini come album, medaglioni da portare al collo, cornici utili a valorizzare la fotografia e a darle collocazione in un luogo privilegiato della casa, pratica che appunto sarà testimoniata proprio per i caduti della guerra.

La possibilità della fotografia di evocare l'*imago mortis*<sup>18</sup> grazie al suo potere di trascendere le coordinate temporali garantiva di riconnettere il defunto ai suoi cari. Non dava solo ai vivi la possibilità di coltivare il ricordo dei propri cari estinti, allo stesso tempo l'esporre le loro immagini in angoli prescelti della casa, o portare la loro effigie al collo, permetteva che questi vegliassero sui componenti della famiglia e tanto più "stretta" era questa vicinanza tanto più forte era la funzione magica e di protezione<sup>19</sup>.

Nella cultura popolare dunque la fotografia si faceva mediatrice del rapporto con la morte ricollocando in un orizzonte terreno e secolare il momento della fine e dando sollievo grazie al potere di

---

<sup>17</sup> A. Baldi, *Pandemia, imago mortis e sue migrazioni digitali*, in «EtnoAntropologia», voll. 9, n.1, 2021.

<sup>18</sup> F. Faeta, M. Malabotti, *Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, Roma, De Luca, 1980.

<sup>19</sup> Ricordando in questa funzione magico-protettiva gli ex-voto fotografici che secondo gli studi più recenti hanno avuto la funzione di "oggettivare" un immaginario magico religioso molto diffuso, si veda: E. Spera, *Fotografia ed ex voto. Le nuove immagini e le rappresentazioni della devozione popolare contemporanea*, in «La Ricerca folklorica» 24 – Artisti, icone, simulacri. Per un'antropologia dell'arte popolare, 1991, pp. 91-98. Sul caso di una raccolta di ex voto fotografici relativi al primo conflitto mondiale si veda: B. Bracco, *Scampare la guerra, riparare il trauma. Le fotografie votive del fondo Cesare Caravaglios dell'Archivio della Guerra di Milano*, in *Il dolore, il lutto, la Gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato 1914-1940*, a cura di R. Biscioni, FrancoAngeli, 2019, pp. 21-38.

mantenere vivo il ricordo rendendo “visibile” il defunto “assente”. Come ricorda Faeta:

Al ricordo orale e alle memorie legate agli oggetti si aggiunge a un certo punto della storia la perturbante presenza di un doppio di sé. Ancor più che nelle loro raffigurazioni pittoriche e scultoree le persone fotografate suscitano inquietudine. Ci guardano con gli stessi occhi con cui noi le osserviamo. Non sono mai soggetti inerti, né si limitano a “rinviare a” o “evocare” qualcosa che non è presente. Sono percepite come presenze vive o altrimenti come finestre sull’invisibile. Come per le rappresentazioni sacre, per la fotografia nel suo uso popolare, immagine e referente sono diluiti in un “continuum” che riassume e non disgiunge<sup>20</sup>.

La stessa attenzione per le immagini dei propri defunti si ritrova anche nelle classi più agiate. A cavallo del XX secolo inoltre si iniziò a produrre immagini della tomba del defunto che diventerà un tema ricorrente in sostituzione, come ricorda Manuel Charpy dell’”ultimo ritratto” sul letto di morte<sup>21</sup>. Sulla tomba, a sua volta, si comincia a trovare la foto del defunto, per dare un volto al corpo del defunto, personalizzando la sua “ultima residenza”. Si trattava di una fotografia “vitrifiée” o “smaltata” che garantiva la conservazione dell’immagine anche nelle più avverse condizioni climatiche. Con queste “miniature inalterabili” infatti la fotografia diventava “indelebile” e iniziò ad avere una grande diffusione anche in altri manufatti, ad esempio sulle copertine degli album, ma anche in bigiotteria e in alcuni casi si trovano artigiani che propongono ritratti di defunti su piatti, tazze e teiere<sup>22</sup>. Già nella seconda metà del XIX secolo comparvero i “ritratti gioiello” che ospitavano le microfotografie degli antenati, in altri casi le immagini non erano montate su gioiello ma conservate nel portafogli, in borsette, in vestiti, spesso predisposti per portare con sé i piccoli ritratti.

Anche la foto in cornice ha un posto importante nella commemorazione dei propri defunti. Quando sono sole e non conservate

---

<sup>20</sup> I. Buttitta I. *Introduzione, in Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, a cura di R. Perricone, Calamonaci: Associazione socio-culturale “Michele Palminteri”, 2000, pp. 11-13.

<sup>21</sup> M. Charpy, *Patrimoines incertains. Photographies et récits familiaux dans la France du XIXe siècle* in *Photographica*, n. 1, 2020.

<sup>22</sup> Sarà per la verità una “moda” che non si troverà in linea col buon gusto borghese e perciò velocemente dimenticata, si veda: M. Charpy, *Patrimoines incertains*, cit.

in album, le fotografie sono incorniciate con velluto, legno, decorate e protette da vetro, che diventa il materiale “della memoria”, un materiale che garantisce una vita più lunga delle immagini, le protegge dall’ossidazione<sup>23</sup>.

Un altro aspetto importante legato alla memoria e al culto sono gli spazi che conservano questi oggetti della memoria: dall’anticamera al soggiorno sono esposti i ritratti degli antenati, compresi i dagherrotipi, perché obsoleti e diventati una forma di antichità. Se guardiamo ai trattati ottocenteschi Ermance Dufaux sottolineava nel 1883 come il posto dei ritratti fosse il soggiorno, adatto ad ospitare sia sontuose cornici che album monumentali, mentre le fotografie mediocri sarebbe stato meglio “relegarle” in camera da letto, per salvare gli ospiti dalla volgarità che spesso quel genere di ritratto portava con sé<sup>24</sup>.

#### 1.4. Militari e fotografia

Allo scoppio del conflitto queste pratiche fotografiche private divennero ancora più diffuse in relazione al grande lutto che colpì quasi ogni famiglia delle nazioni belligeranti. La fotografia era ampiamente diffusa a livello sociale grazie alle fotocamere portatili e all’industrializzazione dei materiali fotografici come le pellicole in rullo già emulsionate e pronte per l’uso, che avevano reso possibile un notevole abbattimento dei costi.

Inoltre, da qualche anno era possibile per la fotografia il passaggio tipografico, che le aveva aperto definitivamente la possibilità di essere stampata sui quotidiani e *magazine* illustrati, passaggio che con la Prima guerra mondiale renderà la fotografia un moderno mezzo di comunicazione di massa, con un potere di persuasione inedito.

Nonostante queste possibilità tecniche e una cultura fotografica oramai sempre più diffusa non solo fra gli artisti o professionisti, ma anche a livello più popolare, la guerra tecnologica determinò una specie di cortocircuito in termini di rappresentazione fotografica. La tragedia che si stava consumando nei campi di battaglia europei e che stava determinando una carneficina di corpi rendeva

---

<sup>23</sup> cfr. M. Charpy, *Patrimoines incertains*, cit.

<sup>24</sup> cfr. E. Dufaux, *Le savoir-vivre dans la vie ordinaire et dans les cérémonies civiles et religieuses*, Paris, Garnier, 1883, p. 16.

difficile per i combattenti coglierne fino in fondo il senso e ancor di più comunicarlo a quanti rimanevano fra le retrovie, ingenerando da questo punto di vista una frattura non solo fra chi la guerra la combatteva e chi rimaneva a casa, ma anche fra quanti erano chiamati in prima linea.

Inoltre, come è stato rilevato «per le dimensioni che assume, per la burocratizzazione delle procedure di combattimento, per la meccanizzazione e la tecnologizzazione dello scontro armato, la grande guerra provoca una netta divaricazione fra la cultura tradizionale del conflitto e il nuovo tipo di valori»<sup>25</sup>.

La rappresentazione fotografica del conflitto, dunque, da una parte perse buona parte dei suoi punti di riferimento visivi tradizionali, che erano direttamente collegati alla tradizione pittorica, dall'altra divenne fortemente influenzata dal carattere nuovo e tecnologico del conflitto stesso che lasciava poco spazio alla dimensione dello sguardo e creava negli eserciti un forte senso di straniamento e di incomprendimento verso la realtà della prima linea. Al contempo, la ripetizione seriale dell'immagine fotografica sulle violenze e distruzioni della guerra concorse a estetizzare il conflitto<sup>26</sup>.

Nonostante questa aporia nella rappresentazione però durante il conflitto si ebbe la crescita esponenziale nella domanda di informazione visiva da parte di chi rimaneva nelle retrovie<sup>27</sup> portando ad accrescere enormemente la produzione di immagini fotografiche con la spettacolarizzazione di una serie di aspetti della vita del fronte e allo stesso tempo la banalizzazione di altri<sup>28</sup>.

Come abbiamo visto queste pratiche si inserivano in un contesto in cui si stava concretizzando un articolato progetto di produzione e

<sup>25</sup> Che ben si discosta dalla retorica dell'eroe, e dell'esaltazione delle virtù individuali del combattente, che dall'antichità in poi aveva permeato tutta la produzione di guerra, in L. Tomassini, p. 40.

<sup>26</sup> G. Fiorentino, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Roma, Meltemi, 2004.

<sup>27</sup> La leva di massa portò al fronte oltre 5 milioni di uomini, su un totale di 35 milioni di popolazione, questo significava che la quasi totalità delle famiglie italiane aveva al fronte un proprio componente. L'interesse per la stampa illustrata era quindi fortissimo. Per uno studio sulla diffusione della stampa illustrata già dall'inizio della guerra europea, cfr. F. Mineccia, *La Grande Guerra in tempo reale: i periodici illustrati italiani nel periodo della neutralità (agosto 1914-maggio 1915)*, in «Ricerche Storiche», a. XLVI, n 2, maggio-agosto 2016, pp. 103-145.

<sup>28</sup> Battendo l'illustrazione tradizionale, che ancora resisteva durante gli anni anteguerra.

circolazione delle immagini fotografiche per opera delle forze militari. Dal 1916 infatti presero avvio 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 estera<sup>29</sup>. L'arrivo di Ojetti si rivelò fondamentale ai fini di un miglioramento strategico di tutta la comunicazione dell'esercito (le sue direttive contemplavano oltre alla propaganda per mezzo delle fotografie, anche quella scritta, per mezzo della stampa quotidiana e periodica e quella cinematografica)<sup>30</sup>, fino a quel momento incentrata sulla diffusione di tecnici bollettini ufficiali, per abbracciare una posizione più attiva nella produzione di notizie e immagini che comportò una distensione nei rapporti tra il comando e la cosiddetta stampa "amica". Nonostante gli interventi di Ojetti, la censura mantenne un ruolo decisivo per quanto riguardava la selezione delle immagini prodotte dall'Ufficio Stampa e Propaganda destinate alla stampa periodica e quotidiana.

Gli apparati cercarono di dirigere la produzione fotografica perché fosse in linea con la propaganda bellica dando una rappresentazione coerente e "positiva" del conflitto.

In questo contesto anche la rappresentazione di soldati e militari era del tutto funzionale alla narrazione bellica, protagonisti di vicende di una guerra "invisibile" che stava però decimando gli eserciti. Se la rappresentazione degli ufficiali era maggiormente legata al ritratto individuale, nello studio personale o al fronte, in visita alle truppe o durante le cerimonie ufficiali, quella delle soldatesche era invece più legata alla dimensione collettiva, al racconto delle operazioni che muovevano, da una parte del fronte

---

<sup>29</sup> I reparti fotografici dell'esercito erano nati alla fine del XIX secolo. Durante il conflitto, l'apparato esistente ebbe un rapido sviluppo, tant'è che alla fine risultavano avere prestato la loro attività oltre 600 fotografi militari, con oltre 150.000 riprese fotografiche, si veda: N. Della Volpe, *Fotografie militari*, Roma, Stato maggiore dell'esercito, Ufficio storico, 1980; L. Fabi, *Fotografare la Grande Guerra*, in *Fotografare la Grande Guerra. Per una conoscenza del patrimonio di fotografare e attrezzature di fondi fotografici veneti. Guida alla mostra fotografica*, catalogo della mostra (Treviso, Salone del Trecento, 2001), Treviso, Foto Archivio Storico Trevigiano, 2001, pp. 6-14, qui p. 9. La squadra fotografica addetta al comando supremo divenne particolarmente importante perché operò in stretto rapporto con l'ufficio stampa del comando supremo, e fu affidata ad Ugo Ojetti.

<sup>30</sup> M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra*, cit.



all'altra, migliaia di uomini e mezzi. Spesso e volentieri le truppe sono rappresentate non in "scene di guerra" ma nella quotidianità più spicciola e meno seria delle retrovie attraverso immagini che diventavano in qualche modo rassicuranti per l'opinione pubblica.

Alcuni corpi militari in particolare, come gli Alpini e i Bersaglieri prima, i mitraglieri e gli Arditi poi, raccolsero un certo interesse e saranno protagonisti una serie di reportage fotografici: dalle vedette alpine in montagna alle esercitazioni dei bersaglieri, alle parate degli arditi<sup>31</sup>. Anche l'aviatore raccolse un grande successo di pubblico, rappresentando l'eroe avventuroso per antonomasia, che metteva alla prova il proprio coraggio in missioni pericolose quanto avvincenti.

Come è già stato ricordato inoltre la figura del soldato, divenne anche un elemento ricorrente in buona parte della pubblicità per mezzo dei giornali. In questo senso anche la pubblicità Vest Pocket Kodak, la fotocamera compatta sopra ricordata, molto diffusa fra i militari, fece ricorso alla loro figura utilizzando via via un ufficiale, un alpino, un marinaio o un bersagliere<sup>32</sup>.

In effetti, si privilegiava una raffigurazione delle forze armate secondo le peculiarità dei corpi, che trovavano spazio non solo sulla stampa illustrata, ma anche in cartolina e fotografia. Se i bersaglieri o i reparti di cavalleria erano rappresentati valorizzando l'impeto e la dinamicità, in pose che rinviavano esplicitamente o implicitamente ad un'idea di attacco e di conquista, con l'immanicabile cappello di piume, gli alpini erano al contrario raffigurati come i protettori dei confini e quindi della patria: all'erta, in piedi su una roccia, una mano sul fianco e l'altra a reggere un'arma, lo sguardo che scrutava l'orizzonte, una soluzione iconografica che trasmetteva un messaggio rassicurante come di un "baluardo insuperabile".

L'attenzione era anche per i dettagli del corpo: volti asciutti di uomini di montagna e grandi baffi, cappello con la piuma, stabilità e senso del dovere per gli alpini, sciabola sguainata, suono di tromba

---

<sup>31</sup> Ad esempio a Pola, nel dicembre del 1918, cfr. «L'Illustrazione Italiana» No 49, December 8, 1918.

<sup>32</sup> Come ricorda Adriano Favaro, la pubblicità rimarcava inoltre come tale apparecchio fotografico fosse "indicatissimo per militari", cfr. A. Favaro, *Nuovi fotografi dalla guerra*, in *Fotografare la Grande Guerra*, cit., p. 6.

con l'“Avanti Savoia”, baionetta e cappello piumato per il bersagliere, pugnale, cappello, aria di sfida e sguardo marziale per l'ardito<sup>33</sup>.

Se per il campo artistico e letterario secondo la storiografia troviamo una rappresentazione del soldato sostanzialmente distillata in alcuni grandi paradigmi coerenti con una lettura del soldato come eroe o come rappresentazione della mascolinità ideale o ancora della società e del nazionalismo, in fotografia la sua rappresentazione è più articolata.

Nella produzione artistica i principali *topoi* illustrativi e iconografici prevedevano il soldato rappresentato in alcuni precisi momenti che esaltavano le sue virtù eroiche come la partenza per la guerra, l'iniziazione alla battaglia e la morte. Ne era esaltato l'altruismo che portava a rischiare la vita per la patria e i concittadini. Inoltre non era raro trovare la figura del soldato come simbolo di mascolinità idealizzata, emblema delle virtù militari come aggressività, forza e coraggio, qualità intrinseche della virilità, il cui apogeo è raggiungibile solo in battaglia. Il mito della virilità del soldato, inoltre era strettamente basato su un concetto idealizzato di soldato come esemplare perfetto e sano.

### 1.5. *L'invisibilità della morte in battaglia*

La Prima guerra mondiale mise parecchio in difficoltà questa visione del soldato e il mito che lo accompagnava. Se le riprese dei combattimenti sulla linea di trincea, durante le operazioni militari erano sostanzialmente impossibili da ottenere anche per questioni legate ai limiti tecnici delle fotocamere e della estrema pericolosità della situazione che non permetteva alle squadre fotografiche di cogliere le fasi dello scontro, e dunque sembrava sostanzialmente impossibile cogliere le “gesta” del soldato, è altrettanto vero che la nuova guerra introdusse un nuovo concetto di “eroismo” esemplificato dal concetto del soldato - operaio che dimostra il proprio valore, non già sul campo, quanto nella dimostrazione di poter dare in proprio contributo alla guerra con precisione e ripetitività.

Anche il mito della “bella morte” o “morte eroica” fu messo in crisi nella rappresentazione fotografica, resistendo solo a livello di retorica ufficiale e nell'illustrazione: le fotografie di corpi mutilati e fe-

---

<sup>33</sup> G. Oliva, *Storia degli Alpini dal 1872 ad oggi*, Mondadori, Milano, 2001; si veda anche M. Mondini, *Alpini. Parole e immagini di un mito guerriero*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

riti, anonimi e irriconoscibili rendevano la morte di massa una carneficina di corpi senza identità e per questo erano fortemente censurate<sup>34</sup>.

Ciò che sarà colto saranno gli effetti dei combattimenti, insistendo particolarmente sulle rovine di paesi ed edifici e della vegetazione bruciata dagli scontri, che diventeranno un sostituto simbolico dei corpi dei soldati sui campi di battaglia. Come abbiamo già anticipato, l'esperienza della morte è quasi del tutto occultata nella fotografia stampata sui periodici illustrati ma anche i repertori "ufficiali" conservano una scarsa percentuale di foto del genere disponibili: i combattimenti, i corpi feriti o esanimi vengono così quasi interamente collocati al di fuori della soglia del rappresentabile, almeno per il caso italiano<sup>35</sup>. Le migliaia di corpi mutilati e lacerati, che troveranno sepoltura nei cimiteri creati sui campi di battaglia se non rimarranno al di fuori della rappresentazione fotografica, saranno però fortemente censurati sulla stampa perché troppo vicini alla tragedia che i combattenti stavano vivendo. La morte del singolo invece, sia nelle forme più "edulcorate" come l'immagine del caduto ritratto ancora in vita o come presenza implicita nella foto del rito funebre individuale, sia in casi più estremi come corpo esamine sul campo di battaglia (anche se spesso questo tipo di fotografia era relativa quasi solo al corpo del nemico), troverà una sua rappresentazione anche se delle forme più estreme sarà fortemente limitata la circolazione sulla stampa, almeno per il caso italiano e prima di Caporetto<sup>36</sup>.

In questo senso è interessante notare come gli organi censori non ebbero lo stesso impegno nel controllare il flusso di fotografie dal fronte verso l'interno, a parte qualche tentativo, effettuato anche

---

<sup>34</sup> In questo senso un ruolo fondamentale ai fini di propaganda e nel ristabilire una "degnata" morte in guerra lo rivestì il settimanale "La Domenica Del Corriere", supplemento illustrato del Corriere della Sera, con le sue tavole illustrate a colori da grandi nomi come Beltrame che rappresentavano gli avvenimenti più importanti della settimana mantenendo un registro eroico.

<sup>35</sup> Nel caso francese ad esempio, la rivista «Le miroir» pubblica immagini non solo dei nemici, ma anche dei propri, si veda in proposito: S. Viaggio, L. Tomasini, J. Beurier, *Soldati fotografi. Fotografie della grande guerra sulle pagine di "Le Miroir"*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 2005.

<sup>36</sup> Sulla rappresentazione fotografica della morte ha scritto pagine molto importanti Holtzer relativamente al caso austriaco e italiano (A. Holtzer, *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Primus, Darmstadt 2007), mentre sul caso francese e tedesco si rimanda a J. Beurier, *Photographier la Grande Guerre: France-Allemagne. L'héroïsme et la violence dans les magazines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.

con il ricorso alla cifra postale; al contrario di quanto accadeva con scritti e comunicazioni epistolari<sup>37</sup> dove il governo italiano esercitò una forte pressione censoria. Questo si deve, probabilmente, oltre che al minor flusso di fotografie rispetto agli scritti, già ricordato, ad aspetti legati direttamente alla produzione fotografica privata dei militari al fronte, prevalentemente intenta a documentare aspetti più “banali” e quotidiani del conflitto e meno collegati alle operazioni militari per cui vigeva il più stretto riserbo<sup>38</sup>. Da questo punto di vista, influì probabilmente nella scelta di rappresentare aspetti del quotidiano una buona dose di autocensura. Come è noto, al fronte la pratica fotografica privata assunse una notevole ampiezza, nonostante le limitazioni imposte dalla normativa, grazie alla diffusione di piccole macchine fotografiche portatili, pieghevoli e leggere<sup>39</sup>. 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. Accanto all’abitudine dunque di recarsi presso ateliers fotografici per avere un proprio ritratto, le possibilità offerte dalle innovazioni tecnologiche permisero ai soldati e agli ufficiali di scattare essi stessi fotografie e ritratti, che infatti talvolta troveremo nel Fondo Caduti che qui esaminiamo.

Anche la fotografia privata si discosta molto dalla visione eroica, senza però cadere nel suo contrario, cioè in una rappresentazione del soldato come tragica vittima del conflitto. Questa almeno è la lettura che Beurier dà degli album fotografici dei soldati, considerandoli un «inno alla vita piuttosto che ode al dolore»; gli album fotografici portano alla luce un aspetto della vita dei soldati in genere occultato, quello che Jacques Meyer ha presentato come il “bon temps” di un periodo fuori da ogni norma per questi

---

<sup>37</sup> In questo caso era molto più probabile, rispetto allo scambio di immagini fotografiche, che nello scambio di informazioni fra i soldati e le famiglie potesse lasciar emergere sentimenti in grado di investire anche i problemi dell’ordine pubblico.

<sup>38</sup> Questi aspetti più delicati occuparono poco spazio anche sui principali settimanali illustrati; secondo Tomassini, la “domenica del corriere”, dedicò alle operazioni militari e ai combattimenti poco meno dell’1,5% delle fotografie pubblicate sulle sue pagine, cfr. L. Tomassini, *Immagini della grande guerra: fra pubblico e privato*, cit.

<sup>39</sup> 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.

“bonhommes” capaci di costruire insieme una identità collettiva luminosa e vittoriosa sulla morte:

Entre les heures de danger, de misère profonde, de fatigue égale à la mort, se glissaient ces répit, qui étaient et restent, dans le souvenir des anciens combattants, les morceaux d'un bonheur qu'ils appellent encore entre eux “le bon temps”<sup>40</sup>.

In queste immagini, prodotte per loro stessi o per essere condivise con la famiglia, esistono tutte le sfaccettature della loro nuova vita al fronte fatta di cameratismo e rituali quotidiani, sottolineando in modo chiaro la rottura rispetto alla loro vita precedente, prima della guerra. La morte e la sofferenza non sono del tutto estromesse dal racconto, ma sono ricordate in modo limitato, episodico, restando comunque “oggetto di uno sguardo pudico” e rappresentate in modo asciutto e chirurgico.

Come si diceva in precedenza, spesso, queste immagini venivano inviate a casa per tranquillizzare la famiglia e mostrare anche lati meno conosciuti della guerra. Spesso però soldati e ufficiali arrivavano al fronte già provvisti di una propria immagine fotografica, scattata al momento della chiamata alle armi, quasi a sancire simbolicamente un importante passaggio di stato, di “iniziazione alla guerra e alla partenza”<sup>41</sup>. 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 precisa che non schiacciava però, al contempo, 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

---

<sup>40</sup> 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, qui, p. 31. Beurier compie la sua analisi su un corpus documentario molto ampio di circa 15.000 immagini raccolte in album.

<sup>41</sup> F. Faeta, *Guerra, Stato nazionale, dispositivo fotografico*, in Id., *Il nascosto carattere politico. Fotografie e culture nazionali nel secolo Ventesimo*, Franco-Angeli, Milano, 2019, p. 7.

della divisa iscrive, ancora, il soggetto consenziente in uno spazio illusorio (uno spazio che esita verso la morte o verso un ritorno alla triste condizione originaria<sup>42</sup>).

Queste considerazioni appaiono dunque di notevole importanza ai fini del nostro studio perché collocano i ritratti fotografici dei caduti in uno spazio pubblico, lo spazio del consenso e della mobilitazione bellica, rendendo esplicite funzioni di queste immagini che normalmente non verrebbero loro riconosciute e cioè quelle di lavorare per mediare fra le singole individualità che il ritratto fotografico certificava e la dimensione pubblica e di massa dove è necessario che l'individuo diventi solo un piccolo ingranaggio di una realtà bellica molto complessa.

Alla funzione di testimonianza di sé, che è sostanzialmente ciò che spinge il soldato a presentarsi nello studio fotografico per un ritratto, alla funzione di oggetto della memoria che rinsalda i legami familiari, e prima di divenire anche oggetto del lutto, si aggiunge dunque la funzione di dispositivo per la creazione di consenso essendo queste immagini anche oggetti della mobilitazione delle coscienze, testimoni del coinvolgimento delle truppe e degli ufficiali alla causa della guerra.

Rendono inoltre esplicita la dialettica fra fotografia privata e propaganda mostrando come non vi fosse necessariamente una divisione netta fra i modelli visivi e le tematiche, nonostante vi fossero certamente differenze. Chiaramente i militari al fronte conoscevano bene la produzione fotografica delle squadre militari e la fotografia che circolava sui grandi *magazines* illustrati. Nonostante ciò comunque la produzione privata rappresenta una integrazione preziosissima dei repertori fotografici ufficiali.

## 2. I fascicoli dei caduti: un'analisi quantitativa

Le fotografie che compongono i fascicoli dei caduti, nate e formate nel modo che abbiamo appena visto, dopo la morte venivano funzionalizzate alla costruzione della memoria dei caduti attraverso le operazioni di raccolta e archiviazione. In questa parte del lavoro quindi si cercherà di capire come si è formata la fonte,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

quali sono le sue caratteristiche e in che modo può dirsi rappresentativa di fronte all'universo complessivo dei caduti e delle loro famiglie.

In primo luogo, si può ipotizzare che vi sia una discriminante sociale e culturale. In questo senso ci può dunque aspettare una maggior partecipazione alla richiesta del Comitato nelle fasce sociali più abbienti e più colte.

Un altro dato che potrebbe aver certamente influito nella risposta a questa ambiziosa operazione di memoria dei caduti sono i modi in cui la richiesta è arrivata alle famiglie e quanto chi doveva mediare tale richiesta, cioè i sindaci e prefetti, abbia effettivamente svolto il proprio compito e coadiuvato la raccolta. In realtà non è solo una questione dell'efficienza del canale comunicativo (si può infatti supporre che i grandi centri fossero privilegiati rispetto alle periferie), ma è anche necessario tener conto che questo meccanismo si traduceva in un sistema di relazioni che esprimevano rapporti di potere e di forza, faceva nascere aspettative e richiedeva per aderire certi modelli culturali.

Infine non va dimenticato anche la variabile "ideologica" rispetto al grado di adesione o opposizione alla guerra (anche in questo caso, si potrebbe ipotizzare un'adesione maggiore della classe borghese rispetto a quella delle classi popolari). Come già notava Ogetti dopo pochi mesi alcune pratiche sociali di valorizzazione e di glorificazione del sacrificio dei soldati, in un momento in cui il numero dei morti cresceva in maniera impressionante, potevano tradursi nel loro contrario, ovvero alimentare sentimenti di rifiuto e di opposizione alla guerra.

Per tutte le questioni sopra esposte, sarebbe in realtà necessario avere informazioni sulle condizioni sociali, culturali e anche sugli orientamenti politici dei caduti. Il materiale documentario non fornisce direttamente tali indicazioni, anche se in realtà attraverso una attenta analisi di tutta la documentazione si potrebbero ricavare indicazioni probanti in non pochi casi. L'analisi ha contemplato un campione di circa 7.000 fascicoli, divisi in quattro aree geografiche: nord, centro, meridione e isole, per cercare di rendere conto della effettiva articolazione sul territorio di questa operazione e della risposta delle famiglie. In effetti, può darsi che l'applicazione avvenuta 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 attorno al 5% rispetto ai caduti in guerra. Una porzione che potrebbe sembrare esigua, ma che, oltre ad essere molto più cospicua di altre con cui potrebbe essere possibile fare un paragone a livello internazionale, va considerata alla luce di tutte le considerazioni che si sono fatte nella prima parte di questo volume, circa non solo la volontarietà dell'adesione, ma anche il relativo scarso investimento organizzativo e burocratico posto, oltre la pura e semplice richiesta, nella cura e sollecitazione dell'adesione.

Si è cercato dunque di ottenere alcune indicazioni generali analizzando alcuni indicatori che si possono ricavare dalla fonte, relativi alla distribuzione geografica dei fascicoli effettivamente conservati presso il Museo del Risorgimento. Supponendo che il rapporto città campagna sia un indicatore indiretto di condizione sociale e comunque sia influente nella distribuzione delle famiglie disposte a inviare la loro documentazione al Comitato, sono stati presi in considerazione i dati relativi al numero dei fascicoli solo nelle città principali (capoluoghi) delle rispettive regioni italiane; il numero dei fascicoli nelle rispettive province di queste città (considerando questo ambito territoriale, un po' impropriamente, come non urbano, o quantomeno urbanizzato in grado minore); computando anche il numero dei caduti effettivi negli stessi nei medesimi ambiti territoriali, ed infine la popolazione residente al censimento del 1911.

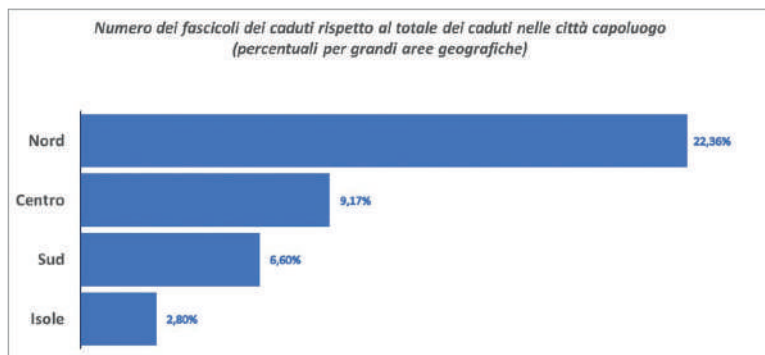
Il risultato è quello che si può osservare nella tabella 1.



	Numero fascicoli città capoluogo	Numero fascicoli nella provincia	Numero totale caduti nella città	Numero totale caduti provincia	Popolazione residente nella città al 1911	Popolazione residente nella provincia al 1911
<b>Aosta</b>	1	26	111		7.008	81.457
<b>Torino</b>	943	2.019	2.468	13.986	415.667	1.144.474
<b>Genova</b>	171	820	1.831	10.343	465.496	686.823
<b>Milano</b>	1.022	2.059	4.920	24.186	701.411	1.138.067
<b>Bologna</b>	193	803	1.441	10.726	179.311	575.632
<b>Venezia</b>	378	554	1.373	6.904	201.126	467.168
<b>Udine</b>	75	379	450	13.494	46.916	479.830
<b>Trento</b>		8		21	11.318	
<b>Trieste</b>	38	40				
<b>Firenze</b>	241	730	1.958	17.389	258.056	675.681
<b>Roma</b>	300	971	3.567	16.012	511.076	842.697
<b>Perugia</b>	26	312	1.015	12.860	66.277	458.168
<b>Ancona</b>	91	231	637	5.687	65.804	328.728
<b>Napoli</b>	235	472	5.142	13.158	751.211	1.414.568
<b>L'Aquila</b>	15	90	255		45.125	377.550
<b>Campobasso</b>	29	192	189	5.206	16.791	265.166
<b>Bari</b>	60	236	722	10.966	121.633	668.570
<b>Potenza</b>	94	313	171	7.316	16.818	355.859
<b>Reggio</b>	29	144	518	6.373	76.320	470.400
<b>Cagliari</b>	27	128	428	8.342	63.066	110.805
<b>Palermo</b>	58	265	2.613	7.914	339.465	825.140
<b>Nord</b>	2.821	6.708	12.615	90.957	2.016.935	4.573.451
<b>Centro</b>	658	2.244	7.177	51.948	901.213	2.305.274
<b>Sud</b>	462	1.447	6.997	43.019	1.027.898	3.552.113
<b>Isole</b>	85	393	3.041	16.256	402.531	935.945
<b>ITALIA</b>	4.026	10.792	29.830	202.180	4.348.577	11.366.783

Come si può vedere, la distribuzione dei fascicoli è piuttosto differenziata per aree geografiche. Prendendo in esame la classica ripartizione fra Italia Settentrionale, Centro, Meridione ed Isole, si ottiene, per quanto riguarda il numero dei fascicoli provenienti dalle città capoluogo, la situazione illustrata nel grafico 1. Nel grafico è riportato non il numero assoluto dei fascicoli, che si può vedere direttamente nella tabella, ma il rapporto fra il numero dei fascicoli provenienti da ogni singola città e il numero dei morti in guerra. Ho preferito ponderare il numero dei fascicoli in rapporto al numero dei morti in guerra, rispetto alla possibilità di metterli in rapporto con la popolazione totale, perché c'è una relazione più diretta, anche se ovviamente anche la popolazione di riferimento influisce.

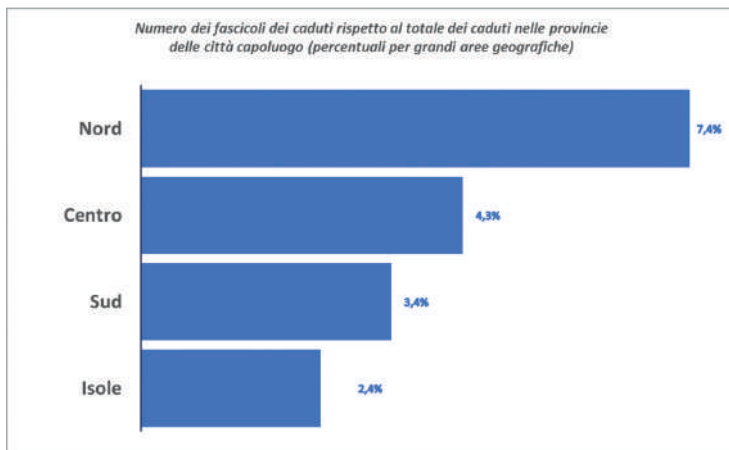
Grafico 1:



Come si vede, la provenienza dei fascicoli conservati presso il Museo del Risorgimento vede una netta prevalenza del Nord Italia. In assoluto, come si può ricavare dai dati esposti nella Tabella 1, i fascicoli provenienti dalle città del Nord sono oltre i due terzi del totale. Nel grafico 1, che considera non il numero assoluto dei fascicoli dei caduti presenti nel Museo, ma il rapporto di questi con il numero effettivo dei morti in guerra, la prevalenza del Nord resta nettissima, anche se meno schiacciante. Sappiamo che a livello nazionale il rapporto fra il numero dei fascicoli conservati presso il Museo del Risorgimento è di 29.183, ossia come già ricordato una percentuale di poco più del 5% rispetto al totale dei morti in guerra. Questa percentuale media nazionale è largamente superata nelle grandi città del Nord, che raggiungono una quota media oltre quattro volte superiore; però è superata abbastanza sensibilmente anche nelle città del Centro e in quelle del Meridione. Solo nelle isole tale quota scende nettamente, attestandosi alla metà della media nazionale.

Già però la situazione cambia sensibilmente se si prende in considerazione lo stesso rapporto esposto nel grafico 1 in relazione non più alle città capoluogo, ma alle loro provincie. Il risultato è riportato nel Grafico 2.

Grafico 2:



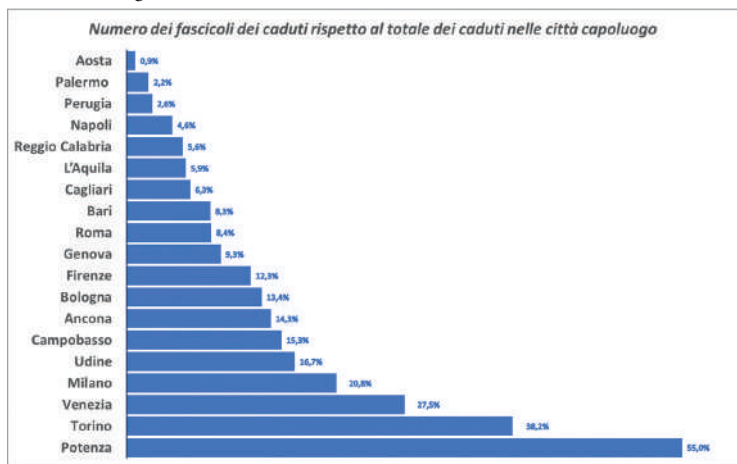
Come si vede l'immissione dei dati relativi alle campagne e ai centri minori cambia nettamente il quadro. Non cambia la posizione relativa delle grandi aree del paese, ma le percentuali diminuiscono nettamente, collocandosi sopra la media nazionale solo nelle regioni del Nord.

Ne dobbiamo quindi dedurre che questo particolare strumento di elaborazione del lutto e di glorificazione del sacrificio che era dato dalla trasmissione di una memoria fotografica dei caduti all'autorità statale, per il tramite del Comitato, trova un suo successo relativo soprattutto nelle città, molto meno nelle campagne.

Tuttavia, il quadro si complica un po' non appena si passa dai grandi aggregati geografici alle singole città e province.

Come si vede dal grafico 3, la graduatoria che esprime l'adesione delle famiglie dei caduti alle richieste del Comitato riserva delle sorprese: al primo posto fra le città capoluogo di regione, nella percentuale di fascicoli presenti nell'Archivio del Museo Centrale del Risorgimento, è infatti una città del Sud, Potenza; e altre città del Centro-Sud, come Ancona o Campobasso, compaiono nella parte alta della graduatoria, prima di città come Bologna, Firenze o Genova.

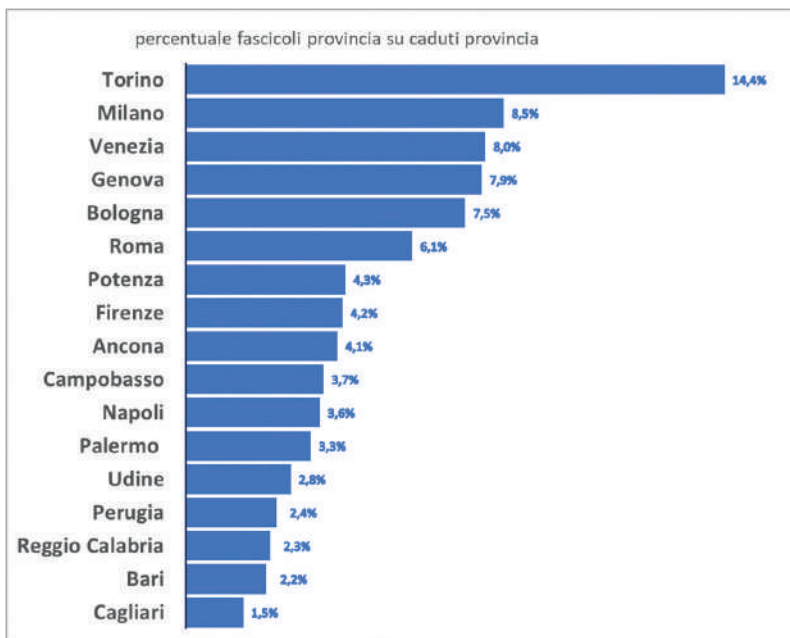
Grafico 3:



Nel caso di Potenza e di Campobasso si può evidenziare il fatto che si tratta di città capoluogo di regione ma con una quota di popolazione residente di gran lunga molto bassa rispetto alle altre, notevolmente al di sotto di quella soglia di 20.000 abitanti che costituiva la discriminante anche a livello internazionale per la definizione di città. Resta comunque il fatto che la percentuale raggiunta da Potenza (oltre il 55% di risposte alla richiesta del Comitato) resta molto alta e avrebbe bisogno di una ricerca più accurata sullo specifico caso locale.

Anche in questo caso il quadro cambia sensibilmente se si prendono in esame non le città, ma l'insieme della provincia. Come si vede dal grafico 4, il ruolo di Potenza e dei capoluoghi del Sud in questa graduatoria è molto ridimensionato, e anche in questo caso si osserva una nettissima divaricazione fra i centri urbani e il resto della provincia. Ad esempio Torino, che come città ha una percentuale di adesione di oltre il 38%, come provincia scende al 14% nel complesso (cioè comprendendo anche il capoluogo), e sarebbe al 9% se si togliesse dal computo il capoluogo.

Grafico 4:



Nel complesso, quello che emerge da questa prima analisi dei dati complessivi, è che l'adesione alla proposta del Comitato sembra dipendere in forte grado da una componente culturale sociale, ovvero il fatto di vivere in un ambiente urbano, avanzato industrialmente, come quello del Nord Italia; mentre si evidenzia una correlazione negativa con il Mezzogiorno, in particolare con le campagne del Centro-Sud e delle isole, dove la risposta è minima.

Da una parte, va detto che – come abbiamo già cercato di evidenziare – per molte famiglie contadine povere, anche il fatto di possedere e poter inviare una fotografia poteva essere problematico, e non vi era certamente una abitudine ad un rapporto con le autorità e con le procedure amministrative simile a quello che vi era nelle città.

Naturalmente, le ragioni che potevano influire sulla decisione di una famiglia circa il fatto di affidare le memorie del proprio defunto allo Stato potevano essere moltissime, a cominciare da quella relativa alla fiducia e al grado di identificazione del cittadino con lo Stato e con le ragioni della guerra.

Non siamo in grado di indagare in questa sede le ragioni e i meccanismi che potevano portare le famiglie ad aderire in ogni caso alla richiesta del Comitato Nazionale. Occorrerebbe una indagine più ravvicinata sui singoli casi e sulle fonti locali; ma anche dalla documentazione oggi raccolta presso il Museo del Risorgimento possiamo dedurre che nella scelta delle famiglie di donare i propri materiali influì fortemente il fatto che la richiesta fosse veicolata dall'autorità locale più prossima alle famiglie, cioè dal Sindaco; così come il fatto che in molti Comuni erano previste forme di onoranza e di esposizione della documentazione in alcuni luoghi privilegiati del Comune stesso, quindi una valorizzazione e glorificazione del sacrificio del caduto.

Oltre alla possibile diffidenza verso un'istituzione lontana dal proprio territorio o la difficoltà a separarsi da un "cimelio" della persona cara, un'altra ragione potrebbe esser stata l'effettiva mancanza di un ritratto fotografico da inoltrare.

Da un certo punto di vista, questa scarsa adesione però rende significativo quanto confluito nei fascicoli e testimonia come la fotografia abbia contribuito in maniera sostanziale all'elaborazione del lutto in quella porzione della popolazione che invece, nelle forme differenziate che abbiamo già cercato di analizzare, aveva un minimo di consuetudine con il mezzo fotografico. Non a caso la maggior parte dei fascicoli presenta almeno un ritratto fotografico che rispetta sostanzialmente i canoni rappresentativi di una certa immagine dell'uomo e della mascolinità, di volta in volta declinata in base alla scelta dell'abbigliamento, alla posa e al luogo di ripresa.

Il primo indicatore della nostra analisi relativo alla provenienza geografica dei fascicoli, è stato utilizzato anche per scegliere il campione e raggruppare i dati, si è deciso così di mantenere le tre grandi aree geografiche italiane, con in più le isole. Il tipo 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 – esaminando direttamente il contenuto dei fascicoli – 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 spe-

cificamente 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 si è cercato di approfondire l'analisi attraverso un campione che rispecchiasse tutto il territorio, tenendo conto di grandi centri come Milano, Roma, Firenze, Napoli, o Palermo, città più piccole come Bergamo, Ferrara, Potenza, Forlì-Cesena, Sassari e alcune aree provinciali, ambiti presumibilmente piuttosto diversi dal punto di vista sociale.

### 2.1. La costruzione del campione

Mentre dunque per alcune prime analisi e valutazioni, come quelle appena esposte e condensate nei grafici precedenti, è stato possibile condurre l'analisi direttamente sui dati disponibili nella base di dati del repository on line del fondo <http://www.14-18.it/fascicoli-caduti> per altri approfondimenti occorreva analizzare direttamente il contenuto dei fascicoli. Come si è visto dalla prima parte del lavoro, il progetto di Boselli era per la verità già in partenza piuttosto schematico ed essenziale, e quindi in qualche modo già standardizzato e predisposto per una analisi quantitativa; tuttavia inevitabilmente i dati interessanti che emergono dalla documentazione sono molto più di quelli previsti anche rispettando la modellistica standard, ma poi in realtà per una serie di ragioni emergono altre informazioni utili o varianti interessanti rispetto agli schemi standardizzati. Ad esempio, ed è il caso più comune, per molti militari compaiono oltre agli atti di nascita o di morte, che erano previsti dal progetto, anche altri documenti, come stati di servizio, trafiletti di giornali, lettere o informazioni dei commilitoni, lettere o informazioni dei soldati stessi o dei parenti. Per questo abbiamo creato una scheda di rilevazione ad hoc, che prevedesse per ogni fascicolo la rilevazione di alcuni dati oltre quelli di base.

La scheda prevedeva i seguenti campi: Cognome, nome, data di nascita, luogo di nascita, grado militare, specialità militare, data di morte, causa di morte, tipologia dell'immagine fotografica (ad esempio se fotografia originale, copia, ritaglio di foto a stampa, ecc.); formato della fotografia (formato storico, dove individuabile, ad esempio formato *carte de visite* o formato *album*, non essendo accessibile l'originale per la misurazione esatta); tipologia della ripresa (a figura intera, primo piano o altre); abbigliamento (civile

o militare). Sono stati previsti inoltre una serie di campi a cui non sempre corrispondono informazioni: autore della fotografia (desumibile anche da timbri o iscrizioni sul retro della foto); grado di istruzione (se è testimoniato il titolo di istruzione dalla documentazione presente nel fascicolo); iconografia (lettura del ritratto in relazione allo sfondo e all'ambiente di ripresa; elementi di connotazione in senso religioso o di religione civile); note.

Essendo apparso subito piuttosto oneroso condurre una indagine approfondita su tutto il fondo, ho scelto di individuare un campione, in modo che potesse però essere rappresentativo rispetto al corpus nel suo insieme. In primo luogo, ho deciso di esaminare una quota comunque significativa di casi, analizzando circa un quarto dei fascicoli totali. La scelta delle località da analizzare è stata casuale, però correggendo in parte il puro criterio casuale in modo da assicurare una certa proporzionalità fra le grandi aree del paese, e dopo aver assicurato la presenza di una serie di centri maggiori che ritenevo utile venissero considerati, come Roma, Napoli, Milano, Firenze, Palermo. Nel complesso i centri analizzati sono i seguenti, tutti comprensivi della provincia, meno quelli in cui compare accanto al nome della città la sigla ©: Alessandria; Genova©; Bergamo©; Sondrio; Como; Mantova; Milano©; Treviso©; Rovigo; Carnia e Friuli; Ferrara©; Ravenna; Rimini; Modena; Bologna; Faenza; Reggio Emilia; Forlì-Cesena; Grosseto; Arezzo; Siena; Firenze©; Lucca; Pisa; Ancona; Pesaro Urbino; Macerata; Perugia©; Terni; Roma; Viterbo; L'Aquila; Giulianova; Salerno; Napoli©; Potenza; Reggio Calabria©; Cagliari; Sassari; Palermo; Catania; Messina©.

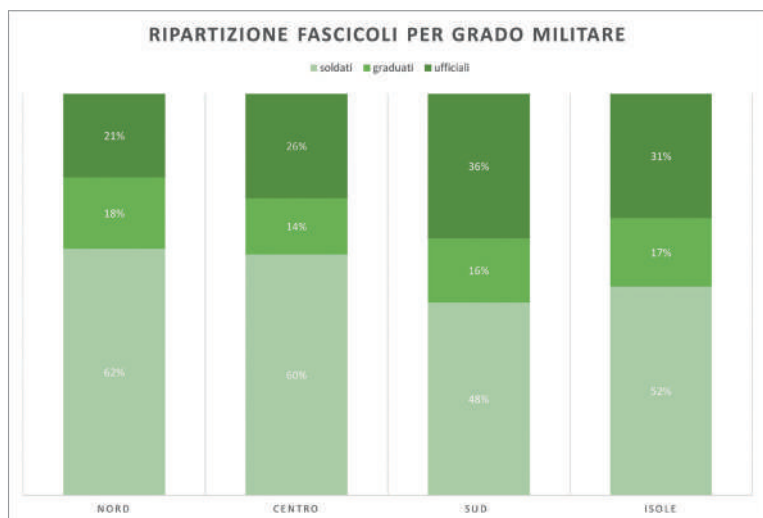
## *2.2. Soldati, ufficiali, sottufficiali*

Un indicatore molto interessante che si può ricavare da una analisi più approfondita del campione è quello relativo 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 a livello di grandi aree evidenzia alcune significative differenze. Nel caso del Sud l'adesione a questa operazione di valorizzazione della memoria dei caduti

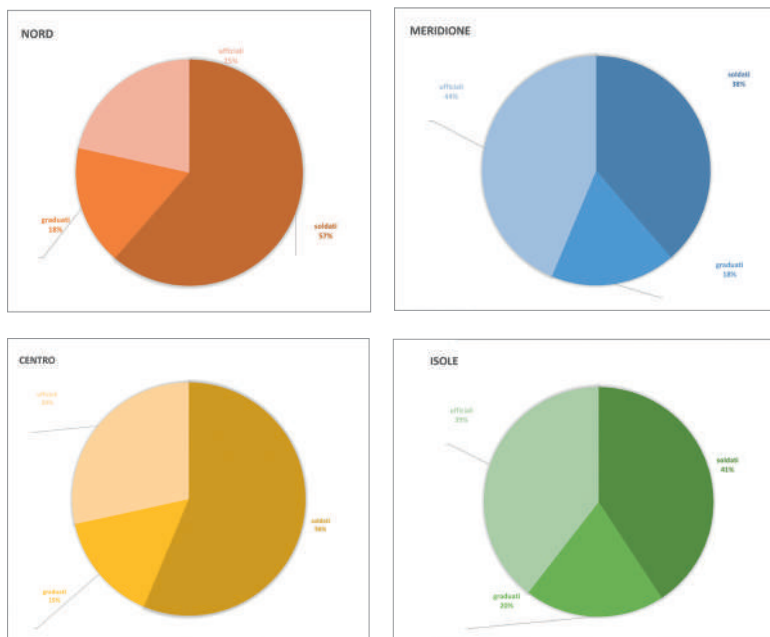


in chiave nazionale e patriottica coinvolge soprattutto ufficiali e graduati, che insieme rappresentano il 52% dei fascicoli, mentre per le isole il dato si discosta di qualche punto, arrivando al 48%, ma in entrambi i casi abbiamo una forte sovra-rappresentazione rispetto alla realtà della composizione dell'esercito; mentre i soldati semplici sono meno della metà, solo il 48% per il Sud e appena sopra la metà per le isole con il 52%. Al Nord la situazione è molto diversa, poiché i soldati rappresentano quasi i due terzi dei fascicoli, mentre gli ufficiali sono comunque sovra rappresentati rispetto alla realtà (con il 21% dei fascicoli) mentre i graduati e sottufficiali raggiungono il 18%. Al centro troviamo il 60% di fascicoli di soldati, mentre un dato nettamente superiore a quello del nord per gli ufficiali, il 26% e solo il 14% di graduati e sottufficiali.



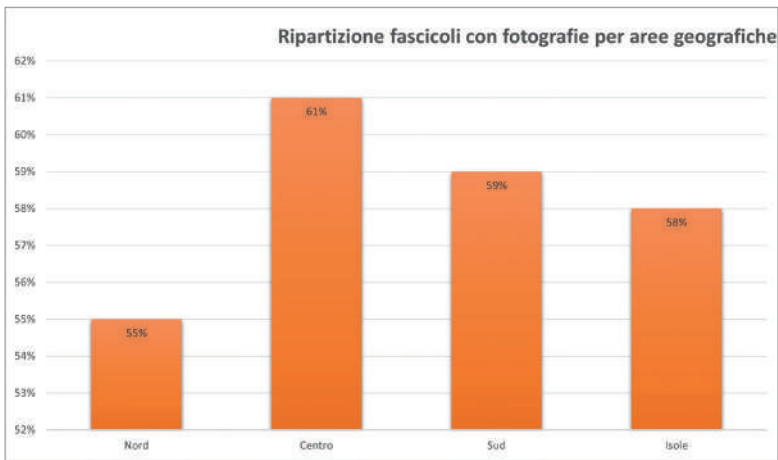
La presenza delle fotografie nei fascicoli ci fornisce un altro indicatore interessante. Infatti, come ci si poteva aspettare anche la presenza delle fotografie segue la gerarchia militare (e probabilmente sociale) dei caduti. In tutte le aree del paese la presenza delle fotografie segna un ulteriore discrimine a sfavore dei soldati, ovvero dei ceti meno abbienti. Se infatti già la distribuzione dei fascicoli vedeva molto sovra rappresentata la categoria degli ufficiali, e sottorappresentata quella dei soldati semplici, il divario aumenta sensibilmente se si considerano solo i fascicoli con foto-

grafia. Al Sud e nelle isole la ripartizione fra i gradi evidenzia una maggioranza nettissima per quanto riguarda ufficiali e graduati che insieme rappresentano addirittura nel Meridione il 62% dei fascicoli con fotografia (mentre erano il 52% quanto ai fascicoli totali) e il 59% nelle isole. Visto dall'altra parte, mentre i fascicoli dei soldati delle isole costituivano il 52% del totale, quelli con fotografia erano solo il 41%. Anche al nord e al centro il divario si aggrava, nel senso che la presenza della fotografia privilegia i gradi più elevati; ma molto meno che al Sud e nelle isole. Come si vede al Nord i fascicoli dei soldati con fotografia sono il 57% del totale, contro il 61% che avevano nel complesso di tutti i fascicoli, con o senza fotografia.



Se volessimo guardare a dati locali, si noterebbe una anche maggior differenza fra certe aree geografiche, ad esempio, 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%). Senza tener conto della ripartizione per gradi militari, computando su tutto il campione, la media nazionale è il 58% di fascicoli con foto per un totale di 4.013 fascicoli contro il 42% di fascicoli senza foto per un totale di 2.951, con il dato più alto per l'area del Centro che arriva al 61%.

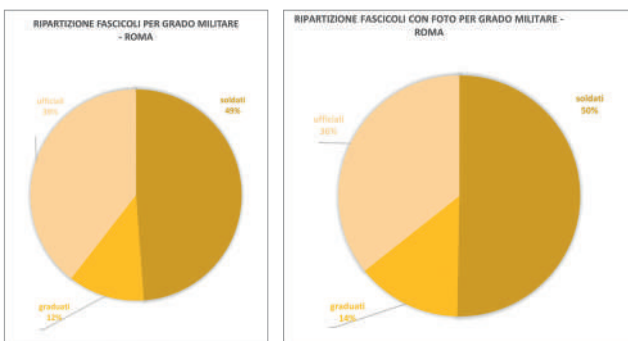


Troviamo anche delle sorprese, o almeno dei dati apparentemente dissonanti che andrebbero spiegati con analisi più fini e ravvicinate. Se ad esempio prendiamo questo dato applicato a singole città possiamo notare che a Firenze, ad esempio, si ha un rapporto ribaltato rispetto a quanto osservato finora, nel senso che la quota percentuale di fascicoli di soldati con foto rispetto a tutti i fascicoli con foto è sensibilmente superiore alla quota percentuale di fascicoli di soldati su tutti i fascicoli di soldati. In altre parole, in media, proporzionalmente la presenza di fotografie cresce più nei gradi inferiori che in quelli superiori, in maniera del tutto controintuitiva e anche contraddittoria rispetto alle considerazioni fatte finora. Si potrebbe però osservare, senza nessuna pretesa di avanzare reali ipotesi di ricerca, ma solo per non fare apparire troppo paradossale il dato, che in realtà la vera

anomalia del caso fiorentino è la bassissima quota di fascicoli di soldati, molto inferiore non solo alle quote del Nord, ma anche alle quote già molto basse, come abbiamo appena notato, del meridione e delle isole, e pari alla metà circa della stessa area di appartenenza di Firenze, cioè il Centro Italia. Considerando che la Toscana è assieme alla Sicilia la regione italiana con più alto numero di renitenti alla leva, che a giudizio di personaggi insospettabili come Ferdinando Martini l'opposizione alla guerra era endemica fra le classi popolari della regione, questo potrebbe aiutare a capire che il tasso di adesione all'appello del CNSR, così come abbiamo visto essersi configurato, sia stato effettivamente corrispondentemente basso fra le famiglie dei militari di basso rango. Sempre per questa ragione invece si potrebbe supporre (ma sempre con l'avvertenza che si tratta di pure ipotesi, solo per indicare piste ulteriori di ricerca) che quelle famiglie di soldati caduti, pochissime, che avevano risposto all'appello di Boselli e del CNSR fossero famiglie di soldati che avevano comunque uno status sociale, una cultura e un minimo di possibilità economica (che come abbiamo visto non era in sé e per sé un ostacolo troppo rilevante) tali da permettere loro di possedere una fotografia e di inviarla, condividendo il fine, al CNSR. Questo spiegherebbe anche l'altro aspetto un po' anomalo del caso fiorentino, cioè che c'è un bassissimo scostamento in tutte le categorie fra i fascicoli con foto e quelli senza foto.

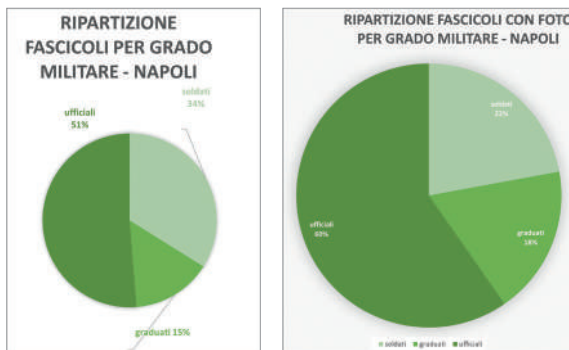


Per Roma troviamo dati in linea con l'area geografica di appartenenza:

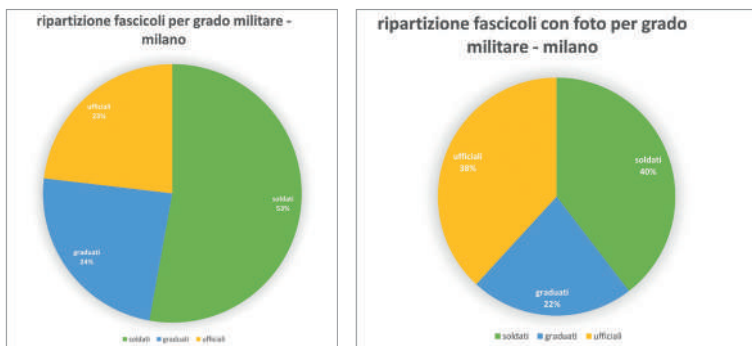


Lo stesso tipo di ragionamento si potrebbe fare per la capitale, dato che lo scostamento fra fascicoli con foto e senza foto quasi non esiste, in realtà, ma anche in questo caso dobbiamo rimandare ad analisi ad hoc e più approfondite su altre fonti per la soluzione di questi casi di singole città, che comunque riteniamo utili da presentare, proprio per questi aspetti apparentemente dissonanti.

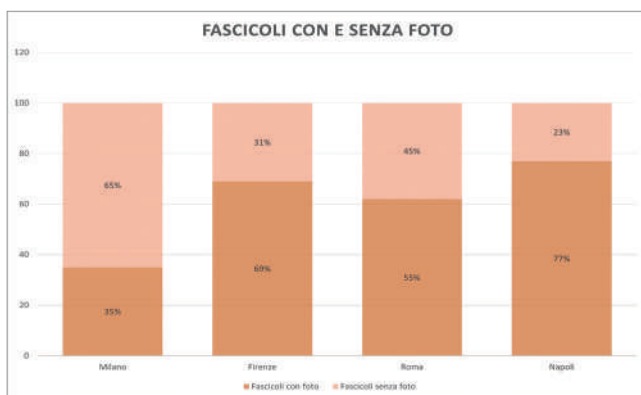
Non in tutti i casi le città maggiori hanno un comportamento diverso da quello delle aree di appartenenza, come nel caso di Napoli, che presentiamo qui di seguito. Come si vede, l'andamento è quello tipico dell'area meridionale: le famiglie dei soldati hanno molto maggior difficoltà a presentare una fotografia dei loro cari caduti, in confronto alle famiglie degli ufficiali e sottufficiali e graduati (se ricordi sempre che la richiesta del CNSR e di Boselli era sempre in primo luogo quella di avere una fotografia, possibilmente in dono, altrimenti in prestito).



Una doppia sorpresa è rappresentata infine da Milano, per due ragioni. Una proviene dal confronto fra i fascicoli totali e quelli con foto, che come si vede dal grafico seguente, evidenzia una configurazione molto diversa da quella del resto del Nord e analoga invece a quella del Meridione e delle Isole. La seconda non si vede dal grafico, ed è una situazione abbastanza eccezionale in assoluto, dal momento che il numero dei fascicoli con foto a Milano è bassissimo.



In effetti non presento qui una analisi sistematica città per città del rapporto dei fascicoli con foto rispetto ai fascicoli totali, dal momento che le oscillazioni che pure ci sono non appaiono molto significative e soprattutto riguardano città di taglia minore e si compensano per grandi aree. Nel caso di Milano, tuttavia, il dato va evidenziato, perché ha un comportamento anomalo rispetto ad altre grandi città, come si vede dal grafico seguente:



Ancora più interessante se si considerano anche i dati assoluti, che evidenziano come Milano sia una delle città che hanno risposto in misura maggiore, in assoluto, all'appello di Boselli: ha infatti (qui si considerano solo le città intese come comune capoluogo e non il territorio provinciale) 1.020 fascicoli, di cui 360 con foto (35%), Roma 300 fascicoli di cui 185 con foto (55%), Firenze 242 fascicoli di cui 167 con foto (69%), Napoli 236 fascicoli di cui 181 con foto (77%)<sup>43</sup>.

Anche per Milano quindi andrebbe condotta una analisi più approfondita e mirata, su fonti diverse, per verificare quanto altri fattori specifici del luogo abbiano potuto influire su questo risultato. Sappiamo che Milano aveva durante la guerra una amministrazione socialista, che tuttavia in certo grado collaborava con lo sforzo bellico; ma non sappiamo se il Sindaco Emilio Caldara abbia appoggiato davvero il progetto di Boselli, o se si sia limitato ad una sollecitazione burocratica, che poteva produrre un risultato formale soddisfacente, in termini di fascicoli creati, ma sostanzialmente assai meno consistente. Va detto, come osservazione metodologica di carattere generale, non riferita solo al caso di Milano, ma a molti casi in diverse località e regioni, che appare piuttosto chiaro che quando il personale dei singoli comuni riceveva dal CNSR gli elenchi dei caduti per contattare le relative famiglie, laddove per qualche ragione la famiglia non rispondeva, era evidentemente l'ufficio che provvedeva in certi casi a creare il fascicolo con i documenti essenziali (atto di nascita e di morte, eventuali documenti delle autorità militari). In assenza di fotografia, sicuramente gli uffici facevano anche delle ricerche per avere immagini eventualmente pubblicate sui giornali, approfittando del servizio dell'«Eco della Stampa», come vedremo in seguito.

Quindi si potrebbe ipotizzare anche un alto grado di efficienza burocratica abbinato ad uno scarso impegno "politico" o personale del sindaco, che potrebbe aver provocato la situazione illustrata nel grafico precedente.

Anche in questo caso quindi dobbiamo rimandare ad indagini più mirate; ma non senza notare che comunque il problema, se si

---

<sup>43</sup> Fra altre città a puro titolo di esempio si può ricordare che Palermo ha 102 fascicoli 42 con foto (41%), Forlì Cesena 117 di cui 72 con foto (61%) Bergamo 93 fascicoli di cui 79 con foto (85%), Ferrara 72 fascicoli di cui 41 con foto (57%).

passa dalle grandi città alle piccole, e da queste ai territori delle rispettive province, non riguarda certo solo Milano.

Ad esempio, il caso di Reggio Emilia è un altro caso “anomalo” e quindi utile per una analisi specifica. Qui si evidenzia una notevolissima disproporzione tra la città e i paesi della provincia. A livello complessivo, le percentuali di tutta la provincia capoluogo compreso mostrano un certo equilibrio rappresentando il 51% dei fascicoli con foto e il 49% senza foto. Se però se analizziamo i dati prendendo in esame da una parte la sola città capoluogo e dall'altra i paesi di provincia troviamo una situazione molto diversa e inaspettata. Infatti, per quanto riguarda la città di Reggio Emilia l'80% dei fascicoli non contiene immagini dei caduti; oltretutto anche considerando il restante 20% dei fascicoli che contengono almeno una immagine, si vede che la maggior parte dei documenti fotografici sono ritagli di giornale (55%, contro 45% di altri tipi di documenti visivi). Va notato che di per sé la presenza di ritagli di giornale non è indicativa di un intervento sostitutivo da parte di un agente esterno, dato che spesso i ritagli si ritrovano abbinati alle fotografie prodotte dalle famiglie, le quali anzi tenevano molto a evidenziare la pubblicazione di ritratti o anche semplici trafiletti sulla stampa. Ma quando la percentuale dei ritagli di stampa è così alta, e si accompagna a segni evidenti della provenienza da un servizio standard che solo i comuni si potevano permettere, come «Eco della Stampa», appare evidente che si può ritenere che nel caso di Reggio Emilia il funzionamento della raccolta di documentazione fotografica dovesse aver seguito una via prevalentemente burocratica, con un assai scarso coinvolgimento “politico”. Laddove il termine politico va inteso in senso lato e non riguarda l'orientamento politico vero e proprio del sindaco (anche se certamente poteva essere un elemento di una certa influenza). Infatti Reggio Emilia era una zona rossa nelle campagne ancor più che in città, e invece si osserva che in provincia la risposta era stata molto diversa. Ad esempio nel comune di Poviglio l'80% dei fascicoli contiene almeno una fotografia, nel caso di Correggio la percentuale scende leggermente, ma resta sostanzialmente altissima (79%). Inoltre, se a Poviglio è più diffuso il ritratto fotografico in studio (31 su 41 immagini in formato cartolina); Correggio sembra presentare un'alta presenza sia di fotografie che di immagini-ritagli di giornale (10 fascicoli su 14 hanno la fotografia, spesso formato cartolina; 9 su 14 la fotografia-ritaglio di giornale).



Il caso di Reggio Emilia sembra quindi indicare che in contesti di piccoli comuni, anche in aree in cui l'adesione alla guerra è bassa, una serie di fattori, come i legami comunitativi stretti nei piccoli centri, la assenza di strutture burocratiche pesanti e la stessa figura del sindaco, molto più vicino ai concittadini, la consapevolezza e forse la compassione e il riconoscimento comunque del sacrificio, potevano giocare in senso favorevole alla partecipazione delle famiglie più che nelle città.

Si tratta ovviamente di ipotesi, che in realtà sono molto incerte e forse neppure tali da essere normalmente presentabili nell'ambito della presentazione dei risultati di una ricerca. Se l'ho fatto in questo caso, invece di tralasciare questa parte delle informazioni desumibili dalla fonte archivistica come non capace di portare a conclusioni sicure, è perché a mio parere proprio la ricchezza di spunti e problemi che si pongono sulla base di questi dati illustrano la potenzialità euristica di una fonte del genere dal punto di vista delle problematiche storiografiche che ho cercato di richiamare nella prima parte. Infatti è chiaro che per ogni caso di studio, direi per ogni comune, le conclusioni desumibili dai fascicoli dei caduti non sono da sole sufficienti, e che in ogni caso andrebbero condotte ulteriori ricerche; però è altrettanto evidente a mio parere che su questa pista si può arrivare a affrontare meglio il nucleo dei problemi posti nella prima parte. Certamente, se si esamina il modo in cui nel dopoguerra, o durante il fascismo, si sono costruiti i monumenti ai caduti in ogni comune, o i parchi della rimembranza, si possono avere informazioni molto ampie e soddisfacenti sulle intenzioni degli amministratori, delle autorità comunali o provinciali, sullo stile e sulla scelta degli architetti, sul modo cioè in cui "i poeti dell'entroterra", cioè gli agenti specializzati nella costruzione della memoria a posteriori affrontavano il tema della elaborazione del lutto per i soldati morti per la patria. E sarebbe anche vero, come prevedeva Musil, che una tale visione avrebbe finito per sovrapporsi al ricordo (la "macchina scadente") degli stessi protagonisti, e quindi avrebbe avuto una sua corposità e legittimità come dato sociale e culturale, degno come tale di essere studiato storicamente.

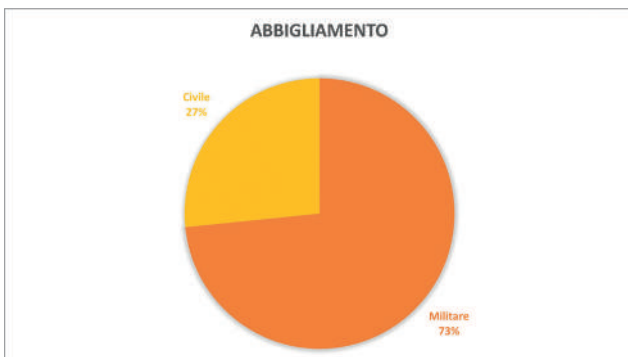
Ma i fascicoli dei caduti, con le reliquie fotografiche cedute a volte con palese trepidazione dai parenti, che raccomandano non solo la restituzione, ma anche la massima cura nel trattare l'immagine del figlio o del marito perduto, con le mani dei funzionari che appongono timbri, aggiungono ritagli di giornale, con gli scritti, a

volte, degli stessi caduti, o dei loro compagni che informano le famiglie, con i segni insomma di un complesso intreccio di relazioni e di negoziazioni che si sono addensati su quelle carte, e cosa per niente secondaria, con i silenzi e i vuoti all'interno dei fascicoli e quelli forse ancora più assordanti dei fascicoli mai formati e riempiti (oltre il 90% del totale) ci dicono probabilmente molto di più; ci rimandano non a come a posteriori si è configurata una memoria e un modo di riconoscere socialmente il sacrificio dei caduti, ma proprio al momento in cui la ferita del dolore essendo aperta le reazioni erano presumibilmente più forti e immediate. In quel contesto occorre valutare il fatto che una delle più alte cariche dello Stato scrivesse direttamente alla famiglia del caduto, anche se facendosi rappresentare dal Sindaco, per chiedere una fotografia, che in quel momento magari – non essendovi il corpo dal caduto ed essendo quella l'unica immagine del caduto, come in alcuni casi è testimoniato dai carteggi nei fascicoli - era un oggetto di straordinario valore per i familiari. In questa ottica è chiaro che quell'ingresso nella sfera più intima del dolore dei cittadini per richiedere loro di cedere volontariamente una immagine del congiunto perduto per partecipare ad una iniziativa neppure troppo ben definita di valorizzazione della memoria era qualcosa di inusitato, di molto diverso dagli altri tipi di rapporto che si potevano instaurare formalmente, sulla base di diritti o doveri precisi, come ad esempio per le forme di assistenza previste per le famiglie dei caduti. Proprio per il suo valore simbolico, per la gratuità e volontarietà del gesto richiesto, per il legame diretto che instaurava con le famiglie, a cui in fondo dava voce per esprimere i propri sentimenti nel momento stesso della perdita, il progetto di Boselli rappresenta una chiave molto interessante per cercare di sondare, certamente con ulteriori ricerche, quel terreno molto delicato e difficile da indagare di cui abbiamo parlato nella prima parte, che intercorre fra la sfera privata del dolore e lo spazio pubblico del lutto.

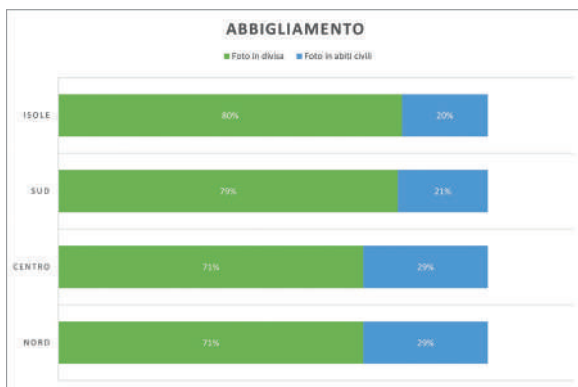
#### *2.4. In divisa o in borghese?*

Un altro indicatore facilmente desumibile dal campione analizzato è quello relativo abbigliamento, inteso come alternativa fra gli abiti civili o la divisa. Anche in questo caso occorre premettere qualche cautela metodologica: infatti non siamo in grado di sapere – almeno per una certa parte di casi – se si tratti realmente di una scelta libera o obbligata da parte dei familiari che avevano fornito la foto. Infatti, è testimoniato il caso che, specie nei primi mesi di

guerra, diversi soldati erano caduti prima di poter inviare alle famiglie una foto in divisa. In altri casi invece è testimoniata la scelta di inviare foto in borghese a preferenza di quelle in divisa, di cui è comunque testimoniata l'esistenza, a volte addirittura si inviano le due contemporaneamente.



In ogni caso, i dati raccolti confermano 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" con un dato nazionale del 73% delle foto in divisa. Leggendo il campione per aree regionali vediamo che le Isole arrivano ad una percentuale dell'80% per le foto in divisa, seguite dal Sud con il 79%, centro e nord con il 71%.



Come vedremo successivamente, volendo guardare l'indicatore dell'abbigliamento incrociandolo col il grado militare e con l'area geografica, la percentuale maggiore di ritratti in divisa militare è da attribuire agli ufficiali del sud che arrivano alla percentuale altissima dell'89% mentre il dato più significativo dei soldati ritratti in divisa è del 77% delle isole.

### 2.5. *Gli autori delle fotografie: gli studi fotografici*

«Il fotografo lo sa bene, ed egli stesso ha paura [...] di questa morte nella quale il suo gesto sta per imbalsamarmi. Niente di più buffo [...] delle contorsioni dei fotografi per *rendere vivo*; [...] mi fanno posare davanti a una scala [...] poi notano una panchina, e allora subito [...] mi ci fanno sedere»<sup>44</sup>.

Come abbiamo ricordato in precedenza, al fronte la pratica fotografica privata divenne una costante fra i militari.

Spesso il conflitto rappresentò il primo momento di avvicinamento alla fotografia, molti giovani ne subirono il fascino e poterono iniziarne la pratica. Come racconta Namias nel 1917 «la permanenza al fronte ha valso a creare una numerosa falange di cultori di fotografia desiderosi di riportare a casa ricordi di guerra [...] La messa in valore di questi ricordi costituirà certo per molti amatori ora militari, un'opera poderosa pel dopoguerra ed innumerevoli di essi approfittano degli ozi della trincea per procurarsi fin d'ora sui libri quelle cognizioni che permetteranno loro di lavorare nel modo migliore e più razionale». Oltre alle riviste fotografiche, in particolare «Progresso fotografico» e ai manuali tecnici che permettevano una buona conoscenza teorica, i militari avevano la possibilità di formarsi anche attraverso testi specialistici come quello del Capitano Tardivo, comandante della Sezione Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio, che diede alle stampe nel 1911 un volume intitolato «Manuale di Fotografia e Topofotografia dal pallone»<sup>45</sup>.

La pratica fotografica al fronte per la verità fu uno stimolo anche per il lavoro dei professionisti privati che lavoravano nei pressi delle zone vicine al fronte perché spesso i militari frequentavano

<sup>44</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 15-16.

<sup>45</sup> Citato in A. Favaro, *Nuovi fotografi alla guerra*, in *Fotografare la Grande guerra*, Fast Treviso, 2001, p. 5.

i loro atelier sia per avere un proprio ritratto che per lo sviluppo delle pellicole e la stampa dei fototipi.

Questo apprendistato fotografico al fronte risulterà importante anche successivamente perché di ritorno alle abituali occupazioni, gli oramai ex militari, continuarono la pratica fotografica, facendola divenire una vera e propria professione.

Questa ingente produzione fotografica privata fu spesso raccolta in album, si trattava di una produzione incentrata sul documentare la vita che si svolgeva al fronte e rivela la necessità per i militari di utilizzare la fotografia per narrare la propria esperienza di guerra, dove poter in primo luogo riaffermare la propria identità in quanto individui ed esseri umani, superando il senso di smarrimento e il ruolo di semplice ingranaggio della grande macchina bellica in cui si sentivano stretti.

Tutta la produzione amatoriale del fronte, dunque, documenta una incessante ricerca di sé, tesa fra una dimensione individuale e collettiva, in un susseguirsi di immagini che riprendono attività quotidiane che diventano un modo di collocare sé stessi in un ambiente non ostile dove poter riprendere anche se per pochi giorni uno stile di vita "civile".

Come stato è osservato in storiografia, infatti, al centro di questa produzione privata è il corpo del soldato, un corpo che cerca e trova conforto<sup>46</sup>, dove la cura di sé diventa un modo di riappropriarsi della propria umanità: «Per il combattente, radersi è allora principalmente tornare a sé stesso, ritrovare una singolarità ormai repressa. Proprio attraverso la cura dei capelli e della barba, il cosiddetto "Poilu" – lo stereotipo del combattente virile e tenace ridiviene l'individuo unico che era un tempo»<sup>47</sup>.

Le immagini private dunque, nonostante siano spesso considerate fonti che hanno rappresentato la banalità della guerra, associando la vita militare lontano dalla prima linea a momenti di socialità leggera, opposta alla tensione e alla paura della prima linea, sono un modo piuttosto diretto di autorappresentazione per i soldati<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Propone di leggere le immagini private di soldati al fronte nei termini di "un'antropologia del riposo" da contrapporsi "all'antropologia del combattimento".

<sup>47</sup> J. Beurier, *Fotografie amatoriali dei soldati francesi*, cit. p. 27.

<sup>48</sup> Su questo si veda, oltre Beurier, anche D. le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2012

Anche secondo Lucio Fabi la produzione di queste immagini ludiche e del tempo libero, svincolate dagli obblighi militari, esprimevano il bisogno di testimoniare la partecipazione individuale al conflitto e assolvevano ad una funzione terapeutica, quella permettere ai soldati di riconoscersi in una dimensione privata seppur vissuta nella massima condivisione con tutta la comunità dei soldati.

Nella maggior parte degli scatti privati non troviamo solo il classico ritratto in posa individuale, che rappresenta al contrario lo standard del ritratto di atelier, ma foto più spontanee che ritraggono il soldato da solo o in gruppo, spesso istantanee colte durante attività ludiche (come la lettura della posta o del giornale, il rancio e via dicendo).

Anche queste immagini venivano inviate a casa per far conoscere qualche aspetto della vita militare che fosse rassicurante e per tranquillizzare la famiglia sulla propria salute e “integrità”. È interessante notare però che questo tipo di immagini sono poco rappresentate nei fascicoli dei caduti, con solo l’11% del campione. Questa distribuzione però non cambia in base al grado del militare ed è molto indicativa del potere del ritratto individuale tradizionale in relazione al tema dell’autorappresentazione. La pratica di ricorrere anche al fotografo professionista fa supporre infatti che l’immagine scattata in uno studio di posa dove tutti i canoni e gli stereotipi del ritratto erano rispettati, in un luogo in cui tutto era predisposto per certificare un’esistenza, fosse necessaria per avere di sé un’immagine “ufficiale”<sup>49</sup>.

Altrettanto diffusa era la pratica di scattarsi una foto in uniforme prima di partire per il fronte o durante una licenza, come testimonia l’alto numero di studi fotografici insediati nei paesi di residenza dei caduti. Questo aspetto appare anche più significativo se pensiamo che a differenza della maggior parte degli ufficiali, per i fanti-contadini, tale ritratto rappresentava la prima e spesso l’unica immagine fotografica di sé stessi.

Se prima del conflitto difficilmente una famiglia di ceti popolari più bassi avrebbe speso soldi per un ritratto fotografico, con il conflitto bellico la mentalità cambia poiché l’immagine fotografica

---

<sup>49</sup> Sulla diffusione del ritratto fotografico al fronte si veda L. Fabi, *Soldati d’Italia: esperienze, storie, memorie visioni della Grande guerra*, Milano, Mursia, 2014; si veda anche Id. *Grande guerra e fotografia. Appunti su fonti, ricerche, interpretazioni*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», a. XI, n. 22, 1995, pp. 48-59.

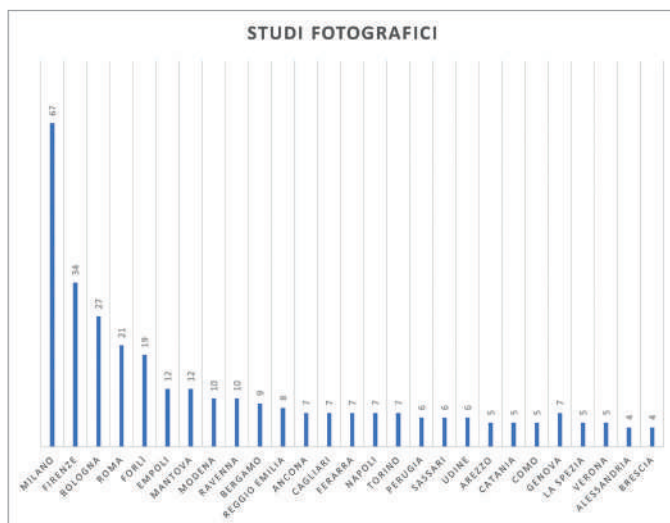
diventa una necessità impellente, assumendo un valore inedito. Un precedente importante in questo senso fu in realtà la stagione delle emigrazioni oltre oceano quando molti fotografi avranno una certa continuità con la clientela rurale e popolare, che aveva la necessità di assolvere tramite fotografia a una funzione specifica nel rapporto epistolare della famiglia coi parenti emigrati.

In effetti anche nel Fondo Caduti, se pur compaiono anche diverse fotografie scattate al fronte fra commilitoni, la grande maggioranza delle immagini sono su supporti che indicano chiaramente la provenienza da uno studio fotografico. Se, come abbiamo visto in precedenza, il ritratto fotografico in studio nacque in ambiente borghese a metà dell'800, rivolto essenzialmente alla borghesia, concorrendo a metterne in immagine la morale e il sistema culturale, l'allargarsi da fine secolo anche alle classi subalterne, interessando anche i ceti contadini, specie dell'immediato entroterra delle città, determinò alcune trasformazioni nella pratica del fotografo commerciante, mantenendo però anche tratti di continuità con il passato. In particolare per seguire il nuovo mercato si aprirono una serie di studi fotografici o sedi distaccate in luoghi periferici o minori rispetto ai capoluoghi di provincia o alle grandi città come Firenze, Milano, Bologna, Napoli, di dimensioni medio-piccole, spesso a carattere familiare, che sostituirono il modello dei grandi atelier di metà Ottocento, specializzati in precisi generi fotografici e con personale impiegato che poteva arrivare anche qualche decina (si pensi per il caso italiano all'esempio dello Studio Alinari).

Questa evoluzione del mercato però non influì sull'offerta di prodotti e generi fotografici, fra cui il ritratto, che fu certamente uno dei più fortunati, ma la consolidò. In base alla classe sociale di appartenenza si affermarono inoltre nel tempo una serie di pratiche sociali a livello fotografico relativamente ad alcuni aspetti della vita della famiglia che richiedevano di essere "certificati" e "ritualizzati" attraverso la fotografia. Secondo quanto afferma Lello Mazzacane: «ci troviamo all'interno di quei processi circolari dove il prodotto deve appartenere all'immaginario collettivo per essere al tempo stesso culturalmente e simbolicamente oggetto di desiderio e materialmente reperibile sul mercato. Per le rappresentazioni fotografiche saranno gli usi sociali a definirne di volta in volta il grado di utilità marginale e la conseguente pratica collettiva, in cui

la dialettica con il piano dell'immaginario, del simbolico e della rappresentazione è inestricabilmente connessa»<sup>50</sup>.

Per quanto riguarda le immagini del Fondo Caduti, occorre considerare, come abbiamo già visto, che in molti casi l'atto di farsi fotografare presupponeva il ricorso ad uno studio professionale: però su un totale di 5108 fotografie, solo per 1142 di esse si conosce il nome del fotografo, per un totale di oltre 850 studi fotografici, raggruppati in circa 130 località, suddivise fra zone di residenza dei caduti e quelle del fronte, rivelando un tessuto commerciale molto denso. Resta il fatto però che le grandi città come Milano, Firenze, Bologna, Roma e via dicendo hanno il numero più alto di atelier fotografici rappresentati nel nostro campione, dimostrando dunque l'importanza che i grandi studi cittadini avevano sulla clientela, richiamata dalla notorietà e dalla "modernità" delle soluzioni proposte. Troviamo ad esempio alcune immagini degli studi Alinari, Brogi, e di grandi studi fotografici milanesi come quelli di Aldo Molinari o Vincenzo Aragozzini.



<sup>50</sup> L. Mazzacane, *Il ritratto inedito dei fotografi di famiglia di Napoli tra Ottocento e Novecento*, in *L'Italia del novecento. La fotografia e la storia. Gli album di famiglia*, vol.3, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 223-252, qui p. 225.



Il dato comunque è certamente sottostimato, rappresentando solo un 23% circa delle immagini totali, contro una percentuale dell'89% di ritratti in studio. Probabilmente il motivo di questa differenza risiede prima di tutto nel fatto che non sempre il fotografo metteva il proprio timbro e in secondo luogo considerando il fatto che dall'analisi delle immagini si capisce di essere in presenza di un alto numero di copie fotografiche (cosa, peraltro, confermata anche dalla documentazione d'archivio). Nell'atto di riproduzione delle immagini, infatti, spesso e volentieri si eliminavano alcune informazioni presenti sulla fotografia originale. L'assenza dunque del nome dello studio non significa che le foto siano state fatte in ambito familiare o militare, piuttosto che potremmo trovarci davanti alle copie fotografiche di originali, che nella riproduzione non hanno mantenuto l'informazione (bisogna ricordare che spesso l'autore delle fotografie in assenza di altre fonti, si può trovare solo grazie alle indicazioni che si trovano sul supporto secondario o primario, di norma il cartoncino su cui le fotografie sono incollate, in particolare nel verso ma anche nel recto sotto la foto). In tutte quelle situazioni in cui ci troviamo davanti a una copia fotografica oppure in occasione di un ritaglio, un luttino o una cartolina è frequente non trovare il nome dell'autore.

Bisogna ricordare però che l'11% di immagini scattate "all'aperto" non è detto sia sempre state scattate da non professionisti. In certi casi infatti, ci si può trovare davanti ad uno scatto professionale nonostante sia assente non solo il nome, ma anche il consueto luogo di ripresa, cioè l'atelier fotografico. Ad esempio con l'entrata in guerra molti fotografi professionisti diventarono "ambulanti" spostandosi a ridosso delle zone di operazioni e offrendo i loro servizi alle truppe. Anche questa era una pratica in continuità con l'anteguerra quando i fotografi di città per aumentare la propria clientela cercavano di intercettare una porzione di mercato fra le famiglie contadine che vivevano in campagna. In questo caso i ritratti sono di soggetti poveri ripresi in ambienti rurali o all'aperto, con set fotografici creati per l'occasione. Si tratta di una foto radicalmente diversa rispetto a quelle di studio, anche solo per il fatto stesso di fotografare il soggetto nel proprio ambiente di vita. Per la verità una serie di aspetti sarà mantenuta, in particolare la posa che richiamerà gli stilemi dello studio e sarà preferita all'istantanea.

In questo contesto però, spesso e volentieri il ritratto sarà di gruppo, a differenza della foto di studio dove si tendeva a ritrarre

i componenti della famiglia individualmente nonostante si presentassero tutti insieme nello stesso momento. Come ricorda Mazzacane infatti, lo stile del ritratto singolo era talmente forte che di norma anche la famiglia al completo che si presentava nello studio del fotografo cittadino per una foto di gruppo, veniva “scomposta” in più ritratti singoli, secondo una pratica che teneva fede in modo ortodosso alla logica dei generi commerciali.

Chiaramente però il ruolo del fotografo a cui è legata tutta la dimensione del “fare” in fotografia e che riguarda l’allestimento del set fotografico, l’inquadratura e lo scatto, si esprime maggiormente all’interno del suo studio fotografico. Anche se esistevano varianti fra uno studio e l’altro dovute alla personalità del fotografo, alle latitudini geografiche e alla clientela, l’atelier fotografico mantenne caratteristiche linguistiche seriali che ci permettono di trovare una coerenza di fondo all’interno delle foto scattate in studio.

Se come abbiamo visto dall’analisi condotta sul campione il numero maggiore di studi fotografici sono localizzati nei grandi centri come Firenze, Milano, Bologna e Roma, trovano una buona rappresentazione all’interno dei fascicoli anche studi di alcuni piccoli centri come Forlì o Modena e poi, in modo piuttosto omogeneo una serie di piccole cittadine che rappresentano per la maggior parte i luoghi di residenza dei caduti.

Le motivazioni per una concentrazione così alta di immagini scattate in studi fotografici di piccoli centri posso essere diverse; nel caso di Forlì ad esempio l’alto numero di immagini si spiega evidenziando una correlazione diretta fra studio fotografico e residenza del caduto: il 100% dei soldati ritratti risiedeva nello stesso comune dove era localizzato l’atelier. Per Modena invece si trova una corrispondenza diretta con un alto numero di immagini di soldati che riedevano in un comune diverso da quello di appartenenza del fotografo. A questo proposito si deve ricordare che essendo Modena sede del corso per allievi ufficiali, molti soldati si fermarono temporaneamente nella città e in quell’occasione molto probabilmente si recarono presso uno studio fotografico cittadino. Mentre gli studi fotografici di Forlì avevano pressoché solo una clientela locale, a Modena, centro militare importante, la clientela era in buona parte esterna e arrivava da tutta la penisola.

L’ampliamento del mercato fotografico dunque fu generalizzato e secondo Favaro, dalle esperienze belliche uscirono fotografi provetti che dal primo dopoguerra, per mantenere forte il business

che avevano creato, si convertirono anche alla fotorigroduzione delle immagini dei caduti al fronte. Favaro, che analizza il territorio della “marca” trevigiana, sostiene che i caduti divennero una attività “lucrosa” ragion per cui molti grandi studi fotografici di Treviso (ma anche della provincia di Venezia e del Friuli) decisero di aprire piccole succursali nel territorio che divennero punti di raccolta delle immagini da riprodurre. Una parte importante di questo “business” divenne la fotoceramica: spesso infatti veniva richiesto ai fotografi di riprodurre i ritratti dei caduti su ovali di ceramica da collocare poi nella lapide tombale. Essendo un procedimento particolare non erano però in molti a poterlo eseguire, in questo caso i fotografi fungevano da “centro di raccolta” delle immagini che poi inviavano a ditte specializzate localizzate di norma nelle grandi città, ad esempio Milano o Torino. Favaro in questo senso ricorda che tutti piccoli o grandi studi fotografi di Treviso e del suo entroterra si rivolgevano alla ditta di Milano “Premiata Industria Fotoceramica” di Renato Consolaro. Come spiega Favaro: «La ditta Consolaro consegnava agli studi di Treviso un blocchetto di cedole di commissione dove venivano apposti a cura del fotografo locale i dati del committente, venivano indicati il formato finale prescelto ed i particolari della foto che dovevano comparire nell’immagine. La cedola veniva poi incollata sul retro della foto originale ed il tutto spedito a Milano una volta che il fotografo aveva raccolto un certo quantitativo di ordinazioni. I primi anni venti sono così gli anni dell’abbondanza per i fotografi, ma una volta esauritasi la richiesta di questo tipo di riproduzioni il lavoro si contrae, giunge la crisi economica e verso la fine degli anni ‘20 molti studi sono costretti a chiudere le succursali»<sup>51</sup>.

## 2.6. *Inquadratura e tipologia di ripresa*

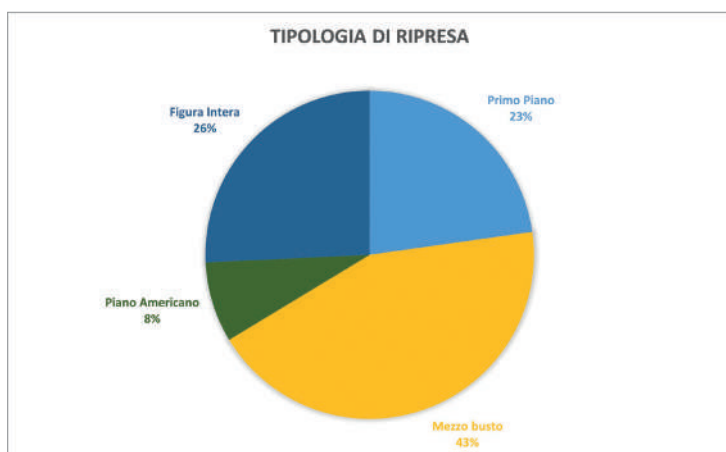
L’aspetto di serialità fotografica è particolarmente esaltato nell’analisi della produzione dei ritratti dei caduti poiché si tratta di una produzione riferibile a pochi anni, quelli cioè del conflitto e al massimo un decennio, poiché una serie di immagini sono prodotte prima dell’arruolamento.

Fra i vari elementi che andavano a definire tale linguaggio seriale, vi era senza dubbio il luogo e l’ambiente di posa, nonché

---

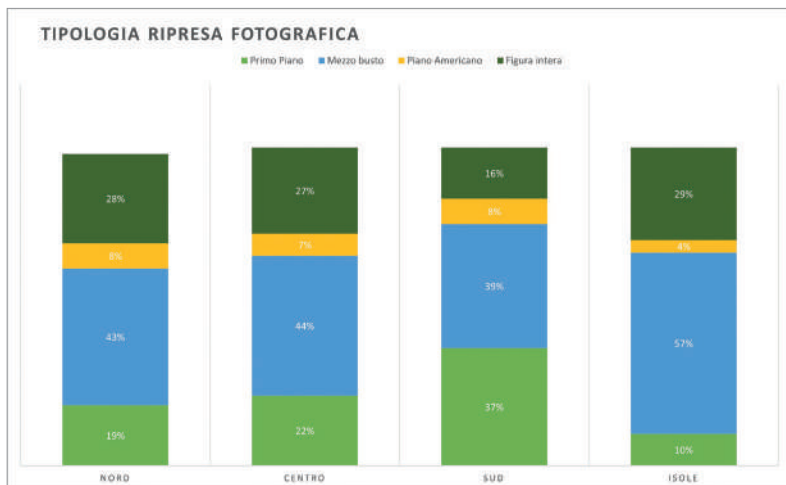
<sup>51</sup> A. Favaro, *La guerra, un grande affare per i fotografi*, in *Fotostorica*, 1996

il tipo di inquadratura scelta dal fotografo. Tutti elementi che se analizzati possono dare una serie di informazioni non solo sulla pratica del ritratto, ma anche utili per capire il tipo di immagine e autorappresentazione scelta dai militari. Per questa ragione nel lavoro sui fascicoli dei caduti abbiamo eseguito anche una rilevazione relativa alla ripartizione della tipologia di ripresa. Se analizziamo i dati rifacendoci alla nostra consueta ripartizione per aree geografiche non si trovano grandi differenze, con una media che vede la percentuale più alta nella scelta del mezzo busto (43%) seguita da figura intera (26%), primo piano (23%) e piano americano 7%.



In questi dati che sono appunto una media nazionale, possiamo ricordare qualche variazione significativa, ma che rafforza il dato nazionale, come, ad esempio, la percentuale di ritratti a mezzo busto che per le isole si alza notevolmente fino al 57%, con il dimezzamento conseguente dei ritratti in piano americano e primo piano (rispettivamente solo 4% e 10%) e il dato della figura intera sopra la media nazionale al 29% (anche il Nord la supera di poco con il 28%).

Come si vede dunque, è la ripresa a mezzo busto l'inquadratura prediletta per veicolare il senso di nobile virilità ed eroismo, in un'alternanza di pose che vede il soldato con il volto leggermente di profilo o perfettamente frontale, di norma mai simmetrico con le spalle.



Bisogna in realtà precisare una serie di aspetti che possono aiutare nella lettura di questi dati e che riguardano il campione e la tipologia dei materiali schedati. In primo luogo, la metodologia di lavoro ha tenuto conto di tutte le tipologie di immagini presenti e non solo di “vere” fotografie, quindi nel computo sono state inserite anche tutte quelle immagini derivate da ritagli di giornali e trasposizioni tipografiche su cartoline commemorative e luttini. Questi materiali rispetto alla fotografia vera e propria, rappresentando delle traduzioni su altri supporti per ragioni legate alla facilità di circolazione dell’immagine, di solito presuppongono degli aggiustamenti dell’immagine originale, soprattutto del suo formato, necessari per la nuova impaginazione. Questo significa ad esempio che un numero notevole di ritagli di giornali sia costituito da “medaglioni” con il primo piano del soldato, ma che questi siano in realtà una riduzione fotografica di una ripresa a figura intera o mezzo busto. Questa prassi è documentata nei fascicoli in modo ripetuto; è molto facile infatti trovare fascicoli che hanno un’immagine fotografica con un’inquadratura a figura intera, mezzo busto o piano americano e poi una sua copia che rappresenta solo il primo piano del caduto pubblicata in qualche quotidiano o periodico illustrato.

Per questa ragione se prendiamo i dati delle inquadrature correlandola tipologia dell’immagine, vediamo che il primo piano

arriva ad essere l'83% dei ritagli ma lo stesso dato letto su tutte le tipologie di materiali scende al 23%.

La scelta di un'inquadratura che predilige il volto può rispondere, in questo caso, sia come abbiamo detto alla contingenza di dover pubblicare l'immagine in uno spazio ridotto, ma anche alla volontà di dare risalto al volto del caduto, nel tentativo di valorizzare la sua individualità rispetto alla serialità uniformante della morte di massa.

Sotto questo aspetto dunque, per quanto vi siano chiaramente delle differenze, a prevalere sono le analogie fra i diversi contesti territoriali e possiamo dunque parlare di una tendenza coerente e omogenea su tutto il territorio nazionale. In tutti i casi abbiamo detto 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. 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, una mano in tasca, la gamba accavallata, una sigaretta fra le dita.

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 monocoloro 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. In questi ritratti i fondali neutri di stoffa erano montati direttamente sulla pavimentazione di ciottolato e un piedistallo o una sedia

leggeri in legno – e quindi facilmente trasportabili – per il sostegno alla postura.

Esistono anche immagini realizzate all'aperto senza alcuna scenografia a supporto e con la posa del soggetto più disinvolta, un tipo di ritratto più vicino al concetto di istantanea e infatti spesso sono immagini realizzate da commilitoni.



1-3. Ritratti a figura intera dei militari: Remo Gardenghi Imola, Fabio Cinti e Ettore Orneti di Roma



4-6. Ritratti a figura intera dei militari: Alfredo Chendi di Ferrara, Federico Tarroni di Baginacavallo ed Ettore Stefanelli di Bologna





7. Ritratto di Beniamino Cataldi di Alatri



8. Ritratto del soldato Ugo Baracchi Modena, Stabilimento fotografico "The Ideal Palace" di Callegari Umberto - Londra



9. Giuseppe Carnazzo di Modena - Foto Bonansea Mondovì



10. Ritratto di Oscar Gino Bocci – Studio Pietro Rossi





11. Oreste Tichi di Forlì - Fotografo anonimo ambulante

12. Ritratto di Raffaele Conforti di Bisceglie



13-14. Ritratti dei soldati Albasini Francesco di Milano e di Angelo Astrologo di Roma

Il mezzo busto, lo abbiamo visto, è la tipologia più diffusa di inquadratura e insieme al primo piano è la tipologia di ritratto che presenta la percentuale più alta di ritocchi. Espressione diretta del retaggio ottocentesco della fotografia, il ritocco era utilizzato per migliorare la lettura dell'immagine; spesso si procede alla mascheratura, una tecnica utilizzata per garantire alla figura un maggior stacco dal fondo, che dava un effetto innaturale e artificiale, ma che in sostanza permetteva di far risaltare la figura. Molto spesso oltre alla mascheratura e alla scontornatura o alla sfumatura dei bordi, i ritratti a mezzo busto o in primo piano, erano stampati in formati ovali o rotondi, pensati per impreziosire le immagini e renderle più vicine ai formati della pittura e della miniatura. Si trattava di una prassi che simulava l'inserimento dell'immagine in un passe-partout come avveniva nei primi dagherrotipi e nei ferrotipi e ambrotipi.



15-17. Ritratti di Carlo Bossolo di Mantova, Giuseppe Gherardi e Mario Baldini di Ravenna



18-20. Ritratti di Francesco Daretti di Roma, del tenente Aquarone di Roma e Augusto Giardina di Medicina

Queste scelte si spiegano con il fatto che il primo piano o il mezzo busto, concentrando tutta l'attenzione dell'osservatore sul volto, sulle spalle, sulle braccia del soggetto, rendeva i ritratti molto più intensi, poiché l'espressione era il centro dell'attenzione e si disinteressava del contesto e dello sfondo in secondo piano.



21. Ritratto del soldato Giuseppe Vallicelli Forlì



22. Ritratto di Luigi Corradini di Reggio Emilia – Studio Gatti Verona



23. Ritratto dell'ufficiale Ladismiro Valenti di Bari



24. Carmine Amato di Mercato S. Severino (Salerno)

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.



25-26. Ritratti di Mario Foddai e Fiori Cavino di Sassari

Ci sono poi ritratti particolari come quello del Maggiore Domenico Bolognesi di Forlì, del Comando sezione rifornimento dell'aviazione Militare, ritratto all'aperto davanti al proprio aereo, una scelta che per il corpo degli aviatori non risulta affatto inedita.

La cosa interessante da notare è che nelle immagini del fondo caduti si coglie il passaggio a nuovi stili e allestimenti scenici. La tradizionale impostazione ottocentesca del set fotografico è ancora ben presente con fondale scenico e gli altri elementi che abbiamo precedentemente descritto. Tutti "ingredienti" che aiutavano il fotografo a creare una scena il più dinamica possibile per rendere il ritratto più accattivante. Una parte dei ritratti del fondo invece sono scattati secondo uno stile molto più moderno in linea con le tendenze internazionali, dove il fotografo fa ricorso a un set fotografico più spoglio, che mantiene spesso e volentieri solo il fondale scenico e sceglie di norma l'inquadratura a mezzo



27. Ritratto di Domenico Bolognesi di Forlì

busto, lasciando in secondo piano la figura intera. Queste novità linguistiche influivano anche sulla posa del soggetto che troverà soluzioni diverse per farsi riprendere e un feeling del tutto nuovo che lo legherà al momento dello scatto e al fotografo, perdendo

la rigidità dei ritratti ottocenteschi, sostituita da un corpo più naturale e rilassato. Fondali dipinti, e scenografie esotiche o antiche vengono sostituite da un'attenzione nuova per l'illuminazione che acquisirà una vera e propria funzione espressiva, richiamando spesso le atmosfere pittorialiste (esattamente come le inquadrature e le pose, si vedano anche i ritratti in figg. 21-24), rese ancora più accentuate e dense dalle nuove tecniche fotografiche<sup>52</sup>. Bisogna ricordare a questo proposito che in questi anni sarà sempre più diffusa la pratica dell'illuminazione artificiale che permetteva al fotografo di avere più controllo rispetto alla luce naturale<sup>53</sup>. Se con la figura intera era necessario un set riccamente allestito perché ogni elemento avrebbe concorso alla descrizione del soggetto ritratto, con il rinnovamento dei linguaggi l'attenzione si sposta sulla posa spesso ispirata alle immagini di moda e del cinema muto e a una resa tonale e chiaroscurale più protagonista. Questo cambiamento dunque porta ad una posa meno stereotipata e rigida e a ritratti intensi dove le singole individualità hanno modo di esprimersi.

Nel fondo caduti, questi esempi appaiono entrambi, con un rapporto di circa due terzi per il ritratto alla vecchia maniera e un terzo per quello alla moda pittorialista, confermando la Prima guerra mondiale come un momento dove convivono elementi di continuità e rottura rispetto al passato.

---

<sup>52</sup> La tecnica all'albumina e l'aristotipo sono quasi del tutto abbandonate allo scoppio del conflitto per tecniche alla gelatina a sviluppo o a contatto diretto, e nei casi di studi più importanti con una clientela raffinata e ricca, anche tecniche pittorialiste come le stampe al carbone e i viraggi al platino o all'oro. Su questi aspetti legati ai procedimenti fotografici e alle tecniche storiche si veda: C. Lemagny, Rouillè, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

<sup>53</sup> Gli atelier Ottocenteschi, infatti, abituati a lavorare con illuminazione naturale, avevano tutti la sala di posa posizionata per avere una buona illuminazione durante la maggior parte della giornata. In alcuni casi, quando era possibile, veniva collocata all'ultimo piano dell'edificio dotato di lucernari che facevano filtrare la luce solare dall'alto.





28. Ritratto di Aldo Orasi di Roma

29. Ritratto di Angelo Roma di Milano

### *2.7. Tipologie e formati fotografici*

Il fondo caduti rappresenta una raccolta di grande interesse anche per studiare le tipologie di supporti, formati e tecniche fotografiche.

Va detto che quello che noi indichiamo generalmente con fotografia risponde in realtà a tipologie e formati diversi. In primo luogo, è bene notare che le fotografie vere e proprie, cioè materiali analogici ai sali d'argento stampate con processo fotografico, sono solo una parte seppur consistente dei materiali. Assieme a queste immagini infatti troviamo moltissime fotografie stampate su giornale, ritagli di pagine intere dedicati al caduto con il suo ritratto e brevi note biografiche o che riportano le circostanze della morte.

L'analisi dei supporti e dei formati inoltre risulta molto utile per stabilire se siamo in presenza di fotografie originali oppure di riproduzioni o ristampe.



30-31. Ritratto del capitano Angelino Fracassi di Siena, foto Alinari, recto e verso

Di norma si tratta di originali fotografici quando le fotografie sono accompagnate da scritte o dediche del soldato o dei componenti della famiglia, oppure quando abbiamo fotografie dalla cui analisi si può ricavare che erano state precedentemente incollate su una pagina di album. Ancora di originali si tratta se troviamo formati storici, in particolare Cabinet e Carte de Visite con tutti dettagli quali scritte commerciali, nome o timbro o stemma del fotografo. Ma anche fotografie stampate in formato cartolina che divenne ben presto il formato più diffuso per i militari disponendo anche dello spazio sul retro per aggiungere un messaggio per la famiglia.

Accanto agli originali sono presenti una grande varietà di tipologie di immagini che avevano diverse funzioni, come cartoline commemorative, libretti ricordo, luttini, ritagli di giornale e copie vere e proprie di fotografie (queste si riconoscono perché di norma hanno il retro bianco con timbro del Comitato Nazionale e scritte manoscritte con i dati biografici del caduto). I molti ritagli di giornale riproducono il ritratto del caduto a dimostrazione del fatto che l'immagine fosse già diventata di dominio pubblico, spesso allegata al necrologio pubblicato dalla famiglia sulla stampa locale.



Bisogna a questo proposito ricordare l'“Eco della Stampa” di Milano, un servizio offerto per reperire i ritagli di giornale con fotografie o necrologi dei soldati. Quando il Ministero non riceveva risposte dalle famiglie, infatti, lo stesso CNSR, le prefetture o i comuni, oltre che fare da tramite, intraprendevano loro stessi delle ricerche sui caduti dei propri comuni e attraverso un abbonamento all'“Eco della Stampa” ricevevano stralci di articoli di giornale contenenti informazioni riguardanti i caduti per cui avevano fatto richiesta e provvedevano poi ad inviarli al Ministero. Forse in questi casi, si può supporre che le famiglie non si fossero mostrate disponibili a collaborare, a cedere le proprie immagini e ad alimentare la glorificazione dei caduti di guerra.

Questo aspetto è importante perché direttamente correlato al tema della partecipazione al progetto, cioè dimostra che anche laddove la famiglia non avesse dato risposta, il comitato cercava di predisporre ugualmente il fascicolo facendosi aiutare dal comune attraverso le liste dei caduti redatte (non a caso si trovano numerosi esempi di queste liste). Si tratta naturalmente di un caso diverso da quello delle famiglie che avendo magari una sola foto del caduto, ne richiedevano la restituzione, per cui la fotografia rimasta al CNSR era una copia, che portava sul retro il numero e timbro del Comitato.



32. Ritratto di Luigi Carati e retro dell'immagini con le indicazioni apposte dal CNSR ad indicare si tratta di una copia della fotografia



33. Cartolina Commemorativa del caduto Alessandro Acconci - serie I nostri Eroi



34. Ritaglio di giornale con fotografia dei caduti e ritaglio de L'Eco della stampa



35. Cartolina Commemorativa del Comune di Crevalcore dedicata a tre militari caduti

In ultimo i luttini fotografici<sup>54</sup> o cartoline fotografiche come la famosa serie dedicata alla Galleria degli eroi. I luttini presenti sono prevalentemente fotografici, ma anche a tema sacro, accoppiando di norma sia un'immaginetta devozionale che il ritratto fotografico del caduto. In questi luttini spesso il volto del defunto, è incorniciato in un'ovale e spesso corrisponde alla stessa immagine usata per il monumento funebre (quando presente). Il luttino era commissionato dalla famiglia del caduto a qualche tipografia locale, nelle pagine interne è rappresentato fotograficamente e l'immagine è accompagnata dai principali dati anagrafici e biografici seguiti spesso anche una breve epigrafe dove venivano esaltate le virtù umane e di combattente che lo avevano reso un eroe della patria.

Nei luttini analizzati si riscontrano le più frequenti iconografie funebri tra le quali ritroviamo le *Crocifissioni*, gli *Hecce Homo*, le *Pietà* e i *transiti di San Giuseppe*, le *croci funebri*. In alcuni casi oltre al ritratto del caduto son presenti le sepolture. Interessante il caso del caduto Mario Moderni che vede accanto al ritratto del caduto all'interno di un medaglione d'alloro due immagini: una è la semplice sepoltura nel cimitero di guerra a Camenca, dove il terreno è delimitato da semplici pietre e sovrastato da una croce in legno, mentre l'altra invece rappresenta il monumento funebre del caduto a Roma, in marmo e decorato con bronzi che ritraggono l'effigie del caduto e ricco di piante e fiori per nobilitare il luogo del riposo.

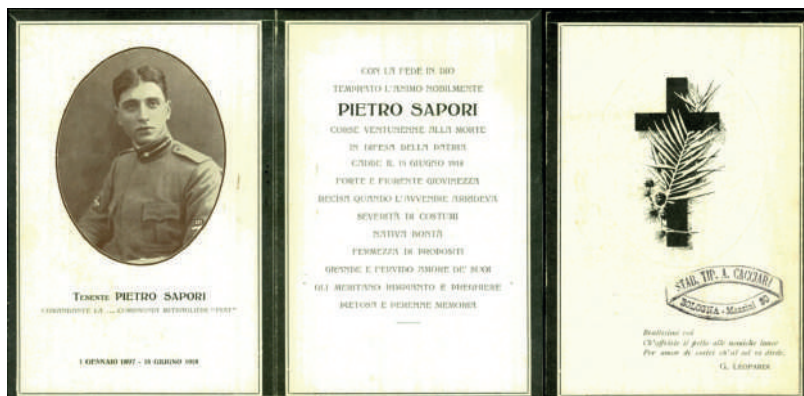
---

<sup>54</sup> Il termine *luttino* (chiamato anche «pia memoria», «ricordino» o «annuncio di morte») rappresenta una forma di uso devozionale della fotografia al pari degli ex-voto fotografici. I luttini iniziano a diffondersi in concomitanza con il mutamento della concezione della morte che in qualche modo rese il tema del lutto da fatto privato a rito collettivo. La principale funzione dei luttini era dunque quella di perpetrare e diffondere il ricordo del defunto nella società. Si veda a questo proposito: L. B. Lenoci, V. M. Talò, *La pia memoria: il culto dei defunti nell'iconografia di piccolo formato*, Barbieri, Manduria, 1994; V. M. Talò, *Angeli...di carta. I messaggeri celesti nella devozione popolare*, Barbieri, Manduria, 1997; E. G. Grigioni, V. Pranzini, *Natura Sacra*, Essegi, Ravenna, 1996; F. Muzzarelli, *Formato tessera: storia, arte e idee in photomatic*, Mondadori, Milano, 2003; E. Guena, *Meraviglie di carta. Devozioni creative dai monasteri di clausura*, Corraini, Mantova, 2012.



36. Luttino fotografico di Mario Moderni di Roma

Tra le simbologie più diffuse troviamo anche la croce, spesso decorata da ghirlande, fiori o rami variopinti.



37. Luttino del Tenente Pietro Sapori di Bologna

Fra i formati più diffusi si trovano la *carte de visite* o formato Margherita, nome italiano in onore della Regina Margherita, il formato *Cabinet* o Gabinetto, e il formato cartolina.



I formati *carte de visite* e *cabinet* sono un retaggio ottocentesco ancora in uso alle soglie del primo conflitto mondiale che vedrà proprio a cavallo del conflitto la fine del loro impiego in favore di formati più moderni e grandi di stampa, anche in virtù del fatto che i costi dei materiali fotografici e la possibilità di ingrandimento davano molta più scelta ai fotografi che potevano ampliare la loro offerta. I ritratti su formati storici, similmente alle miniature e ai cammei che li avevano preceduti, occupano una superficie ridotta rispetto ai supporti secondari, inseriti entro passe-partout molto ampi e cornici elaborate. In questo caso l'estetica del ritratto fotografico vuole alludere al ritratto dipinto, mostrando ancora una certa continuità con i modelli ottocenteschi. Il supporto che ospita il ritratto serve anche per poter stampare il nome dello studio che può essere più o meno elaborata anche in relazione alla grandezza e importanza dell'atelier.



38-39. Esempi di retri di formati storici con le indicazioni del nome e le decorazioni e la pubblicità dello studio fotografico

Esiste anche una grande varietà relativamente ai timbri, stemmi, marchi relativi agli atelier fotografici. Anche questi ele-

menti subiscono una forte evoluzione. I formati ottocenteschi erano composti da un cartoncino su cui era incollata la fotografia, in formato più piccolo, per permettere al fotografo di sfruttare parte della superficie per apporre il proprio nome. Oltre al recto, anche i versi delle immagini rappresentavano uno spazio molto ampio per la pubblicità dello studio a cui si accompagnavano anche decori raffinati e informazioni non solo sui servizi ma anche sui riconoscimenti dell'atelier. Questa prassi è stata molto diffusa ben oltre l'Ottocento, come le immagini del fondo attestano, ma si affiancheranno anche nuovi stili, di norma più sobri, che "ripuliranno" le immagini e il loro supporti da scritte e decori ridondanti, limitandosi al timbro con nome e indirizzo del fotografo. Il timbro poteva essere sia a secco, oppure a inchiostro. Poteva esserci la variante del timbro a inchiostro di norma sul verso del supporto secondario. In alcune immagini, inoltre, si può trovare la firma del fotografo a stampa, di solito sul recto della foto, in un angolo in basso del supporto secondario.



40-41. Esempi di passe-partout e cornici fotografiche

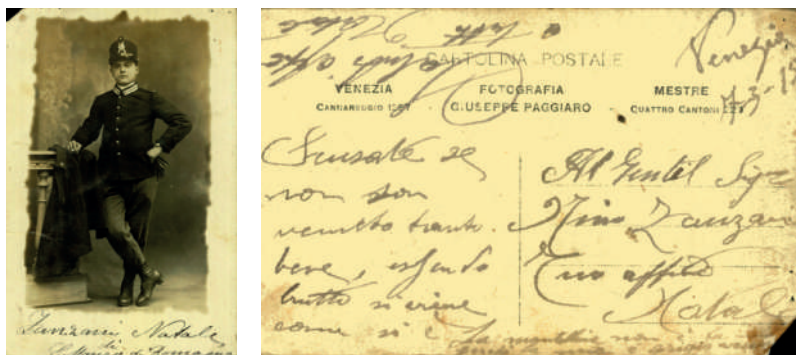
Il formato visita (conosciuto come *carte de visite* – CDV) era di piccole dimensioni 90x60 mm<sup>55</sup> mentre i Cabinet 100x140 cm<sup>56</sup>. Molto diffuso anche il formato cartolina, molto simile al Cabinet e alle cartoline postali ordinarie con dimensioni di 100x150 mm, ma le novità in fatto di layout erano notevoli prima di tutto perché l'immagine stampata non era incorniciata da *passep-partout*, inoltre era stampata su una carta molto robusta che non necessitava di essere ulteriormente fissata su un supporto secondario, come era invece la prassi per il formato visita e cabinet e altri formati storici dell'800. Si trattava di un formato molto economico che portava al massimo grado il concetto di immagine seriale, e questo aspetto comportò una serie di novità anche a livello grafico perché improvvisamente le immagini persero una serie di elementi decorativi e grafici che la impreziosivano. Con il formato cartolina inoltre i versi delle immagini non erano più uno spazio per la pubblicità commerciale dei fotografi, ma divennero uno spazio dove l'immagine poteva ospitare testi che ne accompagnavano la lettura, veri e propri spazi privati e familiari, riservati a parole di amore e nostalgia o al contrario a saluti calorosi e richieste di informazioni o denaro. In ogni caso si facevano testi all'interno di un dialogo familiare che spesso era iniziato per lettera. Soprattutto era un formato pensato per viaggiare dal fronte alle retrovie e molto spesso deve essere stato così anche se sono poche le immagini che hanno francobollo indirizzo e messaggio per la famiglia, molto più spesso accompagnavano una lettera e viaggiavano insieme all'interno di una busta. 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

---

<sup>55</sup> Il formato *carte de visite* 90x60 era incollato su un supporto secondario di 100x60 mm

<sup>56</sup> Il formato 140x110 mm è proprio dell'immagine che era di regola montata su cartoncino di mm 160x115. Il formato cabinet fu introdotto la prima volta nel 1866 e dopo un periodo di sostanziale convivenza con la *carte de visite* la sostituì quasi del tutto dopo circa un decennio.

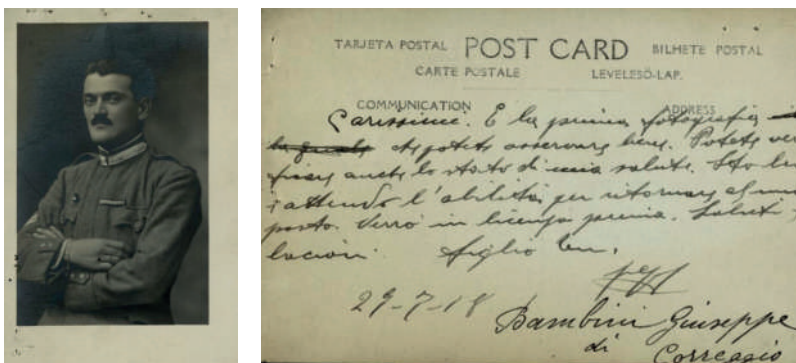
venuto tanto bene essendo brutto si viene come si è e la mantelina non è la mia perché la mia è grigio verde” e ancora “Saluti affettuosi a tutti”.



42-43. Natale Zanzani, San Mauro di Romagna

Un altro esempio è la fotografia datata 29 luglio 1918 del soldato Giuseppe Bambini di Correggio dove si danno notizie alla famiglia sul proprio stato di salute durante una convalescenza dopo una malattia o l'esser stato ferito al fronte:

Carissimi è la prima fotografia che potete osservare bene. Potete veder anche lo stato di mia salute. Sto bene e attendo l'abilità per ritornare al mio posto. Verrò in licenza prima. Saluti e bacioni



44-45. Fotocartolina del Soldato Giuseppe Bambini da Correggio



Probabilmente una spiegazione del così basso numero di cartoline “viaggiate” è da cercare nella reticenza delle famiglie a cedere immagini dei propri cari che fossero anche attestazioni di un messaggio personale del caduto. È questo un aspetto non secondario: come sappiamo quando il CNSR tentò la raccolta di diari e lettere fu costretto a soprassedere, e quando 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 certo, dunque, che una quota di immagini siano in realtà una copia dell'originale fotografico, poiché sappiamo che era stato istituito un apposito servizio affidato al fotografo Bettini, lo stesso che coordinava la sezione fotografica dello Storiografico, e non è raro trovare all'interno dei fascicoli la richiesta di restituzione “perché [erano] cari ricordi di famiglia”.

In alcuni casi inoltre, è anche possibile che fosse la famiglia stessa ad inviare al Comitato la riproduzione, per non separarsi dall'originale.

Naturalmente, uno dei limiti di un lavoro come questo, condotto in massima parte attraverso la consultazione di una fonte digitalizzata, è che in linea generale può essere complicato stabilire con sicurezza quali immagini siano state riprodotte o ristampate e quali invece siano originali. Certamente la digitalizzazione molto accurata delle fotografie compiuta dall'Istituto per la Storia del Risorgimento aiuta molto, e anche la riproduzione sistematica del verso della fotografia aiuta molto, dato che le foto riprodotte hanno numero e timbro che lasciano traccia dell'operazione. Del resto, anche lo studio dei caratteri dell'oggetto fotografico può esserci di aiuto ma può non sciogliere del tutto alcuni possibili dubbi. Ad esempio nel caso di una famiglia magari agiata che come appena detto non volesse correre il rischio di perdere la fotografia originale, potrebbe essersi dato il caso che la famiglia stessa avesse commissionato una riproduzione dell'immagine, oppure se magari si trattava di una fotografia fornita da un fotografo locale conosciuto che avesse come di regola conservato il negativo, la famiglia avrebbe potuto chiedere una ulteriore copia dal negativo: in questo ultimo caso anche ricorrendo alla visione diretta dell'immagine in archivio sarebbe quasi impossibile decidere la questione. Per questo non abbiamo ritenuto strettamente necessario compiere questa indagine diretta. Del resto per tutti

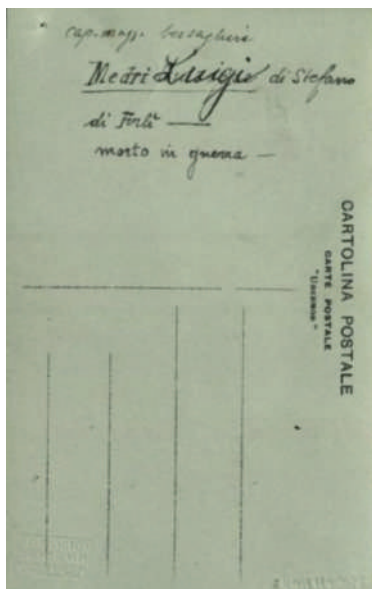
i ritratti su formati storici (carte de visite, gabinetto, margherita, ecc) e per quelle immagini che riportano come timbro o indicazione d'autorità uno studio lontano dalla residenza del soldato, è plausibile che le foto all'interno dei fascicoli siano gli originali che la famiglia inviò al Comitato 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.



46-47. Gualtiero Rossi di Forlì con le indicazioni per il fotografo manoscritte sul verso della fotografie per la riproduzione dell'immagine

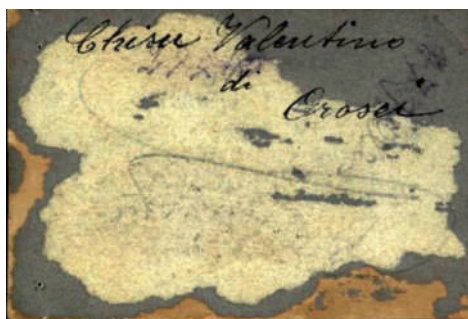
Un'analisi dei supporti e delle iscrizioni che si trovano direttamente sulla fotografia così come il resto della documentazione del fascicolo, risulta dunque sempre fondamentale. Ad esempio, trovare dediche o annotazioni estemporanee può esser il segno della vita "in famiglia" dell'immagine e quindi 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, possono 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 caporal maggiore 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".



48-49. Premiata Studio Fotografia Milanese, Luigi Medri di Forlì

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.



50-51. Ritratto di Valentino Chisu di Sassari. Sul verso della fotografia si possono vedere i segni degli strappi che dimostrano come l’immagine fosse stata precedentemente incollata presumibilmente su una pagina di album fotografico

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



52. Ritratto di Eroldo Cicu di Sassari. L'analisi del supporto evidenzia come l'immagine fosse stata predisposta per essere inserita in cornice

### 3. L'immagine fotografica del caduto fra rappresentazione e autorappresentazione

«Non appena mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di *posa*, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine».

«[...] non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte».

R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 12-15.

Come abbiamo già detto, se tentiamo di “leggere” queste foto dei caduti della grande guerra nel loro puro aspetto iconografico, a prescindere quindi dal complesso apparato cultural-burocratico-politico che era stato costruito attorno e su di esse, ci troviamo di fronte ad una evidente aporia, perché siamo di fronte ad immagini che servono per esprimere il lutto per i caduti, ma nello stesso tempo ritraggono giovani nel pieno del loro vigore giovanile, certo consci del pericolo incombente, ma naturalmente inconsapevoli di dover essere proprio loro destinati a perdere la vita.

Ne dovremmo dedurre che le foto contenute nei 29.000 fascicoli del CNSR ci appaiono oggi come “le fotografie dei caduti”, ma quando erano state scattate erano solo fotografie di soldati, e quindi si debbono considerare, dal punto di vista iconografico, solo un campione casuale dell’universo dei ritratti di tutti i giovani in età di leva dal 1915 al 1918 in Italia, indipendentemente dal fatto che si tratti di caduti?

Naturalmente, la risposta non è così semplice.

Da una parte, la consapevolezza del fatto di essere comunque esposti al rischio, di indossare la divisa, lasciano trasparire spesso elementi di discontinuità rispetto alla pratica del ritratto fotografico “borghese” come lo abbiamo delineato sopra.

D’altra parte, trattandosi di un genere piuttosto rigido e ben codificato, il ritratto in studio tende a mantenere anche in occasione di soggetti in divisa militare le caratteristiche del ritratto borghese. Questo dato rileva dunque la prima ambiguità che possiamo riscontrare nell’osservare questi ritratti nati spesso proprio in funzione della guerra, per lasciare un ricordo ai propri cari, ma nello stesso tempo ancora carichi di una serie di stereotipi visivi legati al periodo di pace precedente.

Il ritratto fotografico dei soldati dunque, in quanto strettamente legato alla sua genesi borghese, finiva per riaffermare in immagine quella “civiltà delle buone maniere” fatta di galateo, autocontrollo e sublimazione degli istinti che al contrario era messa in forte crisi dal primo conflitto mondiale e dalla violenza che ne scaturì.

È interessante notare che nonostante la preponderanza di ritratti in divisa militare, dalle pose non si ritrova l’atteggiamento marziale frequente in pittura e nell’immaginario collettivo rispetto alla figura del soldato. La stessa spada d’ordinanza, che è spesso presente, o il cappello della divisa, sono utilizzati come elementi simbolici, da tenere tra le mani così come i guanti o la sigaretta che diventano



attributi di una immagine disinvolta, sicura e rilassata, dove il militare dimostra il totale controllo di sè.

Sono immagini che richiamano chiaramente l'estetica del ritratto borghese della seconda metà dell'ottocento, indipendentemente che ad essere ritratti siano soggetti in divisa o in abiti civili.

In questo senso quindi tale rappresentazione tocca anche il tema della mascolinità e sembra confermare quanto ricordato anche da Mosse: «la prima guerra mondiale non aggiunse nulla allo stereotipo della mascolinità moderna, ma attribuì nuovo spessore ad alcuni aspetti»<sup>57</sup>. In effetti dai primi del Novecento, i nazionalismi europei fecero propria una retorica virilista e militarista che la Prima guerra mondiale rischiava di mettere in crisi a causa della carneficina di corpi che produsse, in grandissima maggioranza come effetti di armamenti e di tecnologie che sovrastavano ormai la possibilità del corpo umano di sottrarsi ad una distruzione organizzata e meccanica. Per reagire a questo pericolo si adottarono diverse strategie. Una fu la diffusione degli ideali di cameratismo ed eroismo solidale fra piccoli gruppi di combattenti. La virilità, secondo la mentalità del tempo andava dimostrata e quando si trattava di soldati il luogo per eccellenza era il campo di battaglia, dove si potevano esprimere coraggio, forza ed eroismo. Ma come ricorda Mosse, segno di virilità era anche la capacità di disciplina, dimostrando equilibrio e autocontrollo su un corpo armonico, integro. I ritratti dei caduti dunque possono esprimere tale retorica virile che permette loro di ricollegarsi agli ideali risorgimentali e alle gesta dei protagonisti di una cultura della guerra precedente e molto diversa.

Fra i materiali che costituiscono il fondo caduti in effetti, i molti ritagli di giornale e i trafiletti commemorativi sono ricchi di elogi sul coraggio e al contempo la calma e serenità dei militari anche nel momento della morte, lasciando intendere che un vero "eroe" non poteva "cadere" che "con onore"<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> G. Mosse, *Sessualità e nazionalismo, Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari, 1982; Id., *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997. Sui modelli di virilità guerriera si veda anche L. Riall, *Eroi maschili, virilità e forme della guerra*, in *Storia d'Italia, Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A. M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 253-288.

<sup>58</sup> Sull'Italia cfr. *Militarizzazione e nazionalizzazione nella storia d'Italia*, a cura di P. Del Negro, N. Labanca, A. Staderini, Unicopli, Milano 2005; di

Come ricordato d'altronde da Lorenzo Benadusi, si trattava almeno per gli ufficiali e i sottufficiali di complemento<sup>59</sup> di “borghesi in uniforme”, in teoria dunque la parte più nazionalizzata del regno, che si considerava legittima erede dei “padri risorgimentali” perché proprio dalle file della borghesia si erano mobilitati i patrioti artefici dell'unità d'Italia: «Civili in divisa indissolubilmente legati al compito militare di difendere lo stato e a quello civile di consolidarlo e dirigerlo, per forgiare l'intera società a loro immagine e somiglianza»<sup>60</sup>.

Ufficiali che proprio in trincea saranno costretti ad attingere ai valori del passato e alla rispettabilità borghese per non soccombere di fronte alla realtà disumana della guerra finendo però per metterli in discussione poiché erano proprio quei principi che avevano portato al grande disastro europeo.

### 3.1. Modelli risorgimentali: il precedente dell'Album dei Mille

Non è un caso che a livello fotografico parte dei ritratti del Fondo Caduti riprendano l'iconografia risorgimentale, nella posa così come nell'inquadratura e negli allestimenti fotografici. Questa prossimità è facilmente rilevabile attraverso una comparazione con le immagini di uno dei lavori fotografici più importanti del Risorgimento ovvero l'album dei Mille di Alessandro Pavia.

Questo lavoro, rappresenta senz'altro un precedente importante nello studio della figura del soldato in fotografia perché si tratta di una raccolta di *carte de visite* dei partecipanti alla spedizione al seguito di Garibaldi, cioè di ritratti in studio, e non di istantanee scattate sui campi di battaglia.

Sappiamo che la spedizione dei Mille fu un momento di grande importanza nella costruzione del mito garibaldino; l'impresa

---

impianto più generale J. Gooch, *Esercito, Stato e società in Italia, 1870-1915*, Franco Angeli, Milano, 1994 e in chiave comparativa M. Mondini, *Militarismo e militarizzazione. Modelli nazionali nel rapporto tra armi e politica nell'Europa contemporanea*, in «Memoria e Ricerca», n. 28, 2008, pp. 9-24.

<sup>59</sup> Bisogna infatti ricordare che all'interno del corpo stesso degli ufficiali esistevano differenze importanti e relative alla divisione fra ufficiali in servizio attivo, cioè effettivi, e ufficiali di complemento, ovvero borghesi arruolati per il conflitto, strappati alle professioni di medico, ingegnere, avvocato e via dicendo. Come ricorda Benadusi infatti «I primi erano molto più organici all'istituzione dei secondi, che vivevano la loro esperienza militare come una interruzione momentanea della loro normale vita borghese», cfr. L. Benadusi, *Ufficiale e gentiluomo. Virtù civili e valori militari in Italia 1896-1918*, Milano, Feltrinelli Editore, 2015, p. 13.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 8.



fu un grande stimolo al diffondersi di una produzione editoriale illustrata secondo le tecniche tradizionali, in particolar modo litografiche. La copertura fotografica degli eventi invece fu piuttosto limitata, e si incentrò in particolare sulle barricate palermitane e sugli eventi di Gaeta, che ripresero per lo più gli effetti dei combattimenti. A queste immagini si affiancano anche una serie di ritratti fotografici del Generale, fra cui uno dei più famosi è senz'altro lo scatto di Gustave Le Gray durante le giornate di Palermo.

L'operazione di Alessandro Pavia in questo senso rappresenta l'opera fotografica più sistematica relativa alle vicende garibaldine e per noi è di grande interesse perché si tratta di una raccolta sistematica di ritratti dei partecipanti alla spedizione.

Pavia era un fotografo professionista di base a Genova che decise di creare un album dei Mille (il nucleo originale di Marsala) da realizzare in copie multiple e da mettere poi in vendita al pubblico. L'idea del fotografo si rivelò da subito molto impegnativa a causa della difficoltà di rintracciare i Mille una volta tornati a casa e alle loro vite, ma anche per la difficoltà di accertare l'elenco esatto dei partecipanti. Non a caso nessuno dei tre esemplari conservati presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma, ha lo stesso numero di partecipanti.

Il lavoro di ricostruzione si protrasse per circa 7 anni, dal 1863 al 1870; una volta terminato, l'album ebbe per la verità un successo commerciale assai inferiore alle attese del suo promotore, anche per il prezzo molto alto di vendita (circa 400 lire) che lo rendeva di fatto inattuabile non solo ai ceti popolari, ma anche ai ceti basso impiegatizi, per i quali una tal somma poteva rappresentare da una metà a un terzo dello stipendio annuo.

Il prodotto di Pavia rispetto ad altri esempi di prodotti fotografici editoriali<sup>61</sup> è per noi di grande interesse perché manteneva la forma dell'album fotografico, proponendo dunque un prodotto altamente personalizzabile a livello di finiture, dimensioni, pregio delle legature, a richiesta del cliente, ma rigidamente predeterminato e seriale in fatto di contenuti, cioè di ritratti, tutti realizzati

---

<sup>61</sup> Il tentativo di realizzare un prodotto editoriale fotografico non è nuovo nella storia della fotografia: già uno dei padri della tecnica fotografica Henry Fox Talbot pubblicò nel 1840 la pubblicazione dal *The Pencil of Nature* pensata proprio per un mercato editoriale in più copie, rappresentando un antenato del libro fotografico.

con il formato carte de visite. Come ricorda Marco Pizzo infatti i tre esemplari sono «diversi nella coperta, nella legatura, negli apparati decorativi e nelle diciture. Identico è invece il modo di scandire la presenza dei Mille suddividendo la pagina in dodici riquadri pronti ad ospitare la fotografia in formati carte da visite e in basso la legenda con il numero, il nome e il cognome dell'effigiato»<sup>62</sup>.

Pavia condusse il lavoro in stretta relazione con Garibaldi stesso a cui mandava i ritratti fotografici e che lui stesso convalidava apponendo la propria firma, a certificare l'identità del soggetto ripreso e la sua partecipazione all'impresa.

Garibaldi era molto favorevole all'iniziativa di Pavia e spese parole di approvazione in diverse occasioni.

In effetti il lavoro Pavia appariva come «il tentativo di convalidare il mito garibaldino nel suo nucleo portante, in quello che faceva risaltare maggiormente la disparità straordinaria fra i mezzi impiegati e il risultato ottenuto, che sottolineava il coraggio apparentemente disperato di chi aveva intrapreso la spedizione, e il carattere quindi straordinario e eccezionale, mitico, dell'impresa realizzata. Nel contempo, riportava questo nucleo leggendario al massimo di certificazione possibile con i mezzi dell'epoca (la fotografia e la firma di certificazione del Generale), edificando quindi insieme un documento e un "monumento" destinato a operare a distanza dall'evento, non nella temperie dell'immediata valorizzazione della vittoria, ma su un periodo più prolungato»<sup>63</sup>.

Queste considerazioni possono in qualche modo essere valide anche per l'opera di raccolta di Boselli relativamente ai ritratti dei caduti che rappresenta un tentativo di certificare e convalidare, attraverso la fotografia, mezzo primo di testimonianza individuale, la partecipazione al conflitto e il supremo gesto di eroismo dell'esser caduti per la patria.

Non sono solo le intenzioni e le motivazioni alla base della creazione del fondo Caduti a creare una continuità con l'operazione di Alessandro Pavia. Anche a livello fotografico si trovano molte similitudini, sia nella posa che nella scelta dell'abbigliamento. La posa

---

<sup>62</sup> M. Pizzo, *L'Album dei Mille di Alessandro Pavia*, Roma, Gangemi, 2004.

<sup>63</sup> L. Tomassini, *Garibaldi in fotografia: un contributo allo studio della costruzione del mito garibaldino dal punto di vista della comunicazione per immagini*, in *Giuseppe Garibaldi. Un eroe nell'Europa dell'Ottocento*, a cura di A. Ragusa, Lacaita, Manduria-Bari-Roma, 2007, pp. 127-182.

non segue una regola precisa: troviamo ritratti a figura intera, mezzo busto, piano americano o primo piano; chi si fa ritrarre con la nuova divisa dell'esercito del regno italiano, chi in camicia rossa, ma anche in abiti eleganti borghesi; spesso si ostentano le decorazioni, anche sugli abiti civili. Vi è poi chi si fa ritrarre evidenziando le ferite o le amputazioni, e questo è l'unico tratto davvero difforme rispetto ai ritratti dei caduti della Prima guerra mondiale dove i corpi ritratti sono integri e le eventuali mutilazioni occultate. L'idea di virilità del periodo bellico, lo abbiamo detto, contemplava solo un corpo integro, l'unico in grado di richiamare ideali di forza e disciplina, in grado di veicolare consenso e capace di accogliere il mito dei caduti e degno dell'eroismo degli antichi condottieri<sup>64</sup>. Vi erano certamente delle motivazioni anche culturali più generali in questa possibilità di rappresentazione per i soldati mutilati del Risorgimento, a partire dalle immagini di Garibaldi ferito in Aspromonte, che risiedevano in una diversa percezione dei conflitti ottocenteschi molto lontani dalla tragedia moderna del primo conflitto mondiale.

Al contrario durante la Grande guerra i corpi feriti e sfigurati erano troppo legati all'apocalisse che le popolazioni stavano vivendo per poter rappresentare qualcosa di diverso da quel senso di tragedia; restavano molto lontani dall'incarnare certi valori di virilità essendo così "esasperati che si faceva fatica a contenerli", talmente "deformati" da divenire ben presto oggetto di commiserazione e non di commemorazione. Come scrive nel suo diario il cappellano militare Francesco Pugliese, "Tutti facevano pietà", riferendosi a quella compassione cristiana che ispiravano e non alla *pietas erga patriam*, la devozione verso la patria che al contrario aveva ispirato i caduti "sul campo dell'onore" che la raccolta di Boselli voleva esaltare.

Proprio per questa diversa lettura i corpi mutilati e sfigurati, pare circa 500.000 per il caso italiano, rappresentarono un problema molto più difficile da gestire per lo stato nel primo dopoguerra rispetto ai caduti su cui come ricorda Barbara Bracco fu possibile costruire "retoriche riparatorie". E per questa ragione calò su questa popolazione una sorta di oblio da cui uscì solo con il fascismo che fu in grado di trovare anche ai corpi mutilati "il proprio posto" nel regime

---

<sup>64</sup> B. Bracco, *La patria ferita. I corpi dei soldati italiani e la Grande guerra*, Firenze, Giunti, 2012.

Non è un caso, dunque, che il fondo caduti raccolga ritratti di soldati ben lontani dalle crude immagini di morti, feriti o mutilati che hanno rappresentato un grande tabù per tutto il periodo bellico e su cui la censura si era più volte abbattuta.

Parlare di corpi mutilati in tempo di guerra inoltre era molto delicato perché era davvero molto facile poter essere accusati di disfattismo. Dunque, anche se non si può sostenere che in modo assoluto fossero fuori dalla rappresentazione, si può però ricordare come questa fu in particolare legata alla documentazione medica che assumendo uno sguardo scientifico, trasformava questi corpi da informi e deboli in corpi ricostruiti e di nuovo efficienti<sup>65</sup>.

Nelle rappresentazioni più popolari però questa categoria fu molto scarna, si ricorda ad esempio che su uno dei principali periodici illustrati del periodo, la Domenica del Corriere, solo 5 immagini comparvero fra il 1914 e il 1919. Inoltre, quando rappresentato il mutilato non era mai il soggetto principale della scena ma sempre inserito in secondo piano a fianco di altri soldati. Naturalmente esistono anche in questo caso le dovute eccezioni e forse quella più famosa riguarda la figura di Enrico Toti, l'eroe in bicicletta, la cui immagine divenne un simbolo positivo di corpo che supera i propri limiti e trova la sua forma di eroismo.

E non a caso nel fondo Caduti si trova un fascicolo nominativo a lui dedicato<sup>66</sup>. Per la verità si tratta di un fascicolo composto anche dai materiali di un suo omonimo, Enrico Toti nato ad Alatri il 24 ottobre 1892 e arruolato in fanteria come soldato di cui si con-

---

<sup>65</sup> Ad esempio erano riccamente illustrate con fotografie le riviste mediche specializzate «Il Giornale di Medicina militare», «Ortopedia degli organi di movimento», «Archivio di ortopedia», ma anche il Bollettino ufficiale della Federazione dei Comitati di Assistenza ai militari ciechi, storpi e mutilati, su questi aspetti si veda: U. Pavan dalla Torre, *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)*, in *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato 1914-1940*, a cura di R. Biscioni, FrancoAngeli, Milano, 2019, pp. 39-56. Si veda anche la documentazione fotografica pubblicata nel saggio di M. Gavelli, F. Tarozzi, *La Casa di Rieducazione professionale per mutilati e storpi di guerra di Bologna (9 aprile 1916-3 gennaio 1922)*, in «Storia e Futuro», n. 24, 2010.

<sup>66</sup> [http://www.14-18.it/fascicolo-caduti/MCRR\\_CAD\\_282\\_006/002](http://www.14-18.it/fascicolo-caduti/MCRR_CAD_282_006/002), stesso fotografo [http://www.14-18.it/documento-manoscritto/mcrr\\_caduti\\_49\\_6/1?search=37a6259cc0c1dae299a7866489dff0bd&searchPos=8](http://www.14-18.it/documento-manoscritto/mcrr_caduti_49_6/1?search=37a6259cc0c1dae299a7866489dff0bd&searchPos=8)

serva oltre all'atto di nascita e morte, anche la fotografia scattata in uno studio di New York.

Si tratta di una fotografia in studio in piedi a figura intera, secondo una classica posa, sembra sia posato a terra dietro la sua figura un sostegno di quelli in voga per aiutare la posa, tiene la mano poggiata a una colonna riccamente decorata, su cui è poggiato un vaso con fiori. Altri fiori alla sua destra, collocati sul pavimento. È vestito con abiti civili, ma l'abbigliamento tradisce una collocazione sociale non borghese. Come si diceva, la particolarità dell'immagine è che è stata scattata in uno studio di New York, nell'atelier del fotografo italiano Luigi Favata, situato in via Mulberry Street, e che le fonti indicano come uno degli studi da cui passavano gli emigranti italiani per scattarsi una foto da inviare alla famiglia rimasta in Italia.

L'altra documentazione del fascicolo invece è dedicata al ben più famoso Enrico Toti<sup>67</sup>, nato al Alatri nel 1882, combattente nelle file dei Bersaglieri, ma da irregolare poiché in quanto senza una gamba per un precedente incidente durante il suo lavoro di meccanico ferroviere. Toti morì durante un'azione militare a 33 anni e proprio a questa circostanza Beltrame dedicherà una copertina, divenuta molto famosa durante il conflitto. La tavola a colori del Beltrame mostrava Toti in piedi tra le sue truppe nell'atto di scagliare le sue stampelle contro gli austriaci poco prima di morire, gesto che gli valse una medaglia d'oro al valor militare e lo fece diventare simbolo di eroismo e del senso di abnegazione del militare italiano, soprattutto in epoca fascista. Questo gesto diverrà un vero e proprio atto iconico, continuamente rievocato attraverso 'illustrazione e la rappresentazione artistica, ad esempio nell'opuscolo presente nel fascicolo personale di Toti dal titolo *Riproduzioni di opere d'arte sulla guerra del concorso bandito da s.m. la Regina*, dove è pubblicata una tavola dedicata a Toti durante la battaglia dove perse la vita.

Lo stesso momento topico e la stampella si trovano rappresentati nel fotomontaggio che mostra la statua di Toti che pare guidare la carica, accostata all'immagine fotografica di un soldato che segue fiducioso gli ordini di Toti.

---

<sup>67</sup> G. Fiorentino, *L'occhio che uccide*, cit.



53. Fotomontaggio fotografico dell'immagine di un soldato insieme alla statua di Enrico Toti nell'atto del lancio della stampella.



54 55. Cartoline di Progaganda che utilizzano la figura di Enrico Toti



56. Cartolina di Propaganda che vede insieme Enrico Toti e il bersagliere Nicola Scatoli

La fama di Toti si deve anche alla sua vita avventurosa, inizia nel 1907 quando si imbarca come mozzo e marinaio sulle navi della marina militare, una volta congedato divenne meccanico ferroviere. Prima dell'incidente era anche un ottimo sportivo, sia come nuotatore che come ciclista, e dopo l'infortunio non aveva smesso di praticare entrambe le discipline. Progettò il giro del mondo in bicicletta: partì da Roma poche settimane prima dello scoppio della guerra di Libia (1911) arrivò fino in Lapponia, quindi toccò San Pietroburgo e Mosca, ridiscese fino a Vienna, ripassò per l'Italia per presto ripartire alla volta dell'Africa. Imbarcato a Napoli giunse ad Alessandria, poi al Cairo e da lì si

diresse in Sudan e avrebbe continuato a pedalare, con quell'unica inesausta gamba, se le autorità inglesi non gli avessero impedito di proseguire<sup>68</sup>.

Accanto a queste rappresentazioni eroiche di Toti in battaglia ottenute con la tradizionale illustrazione o con il fotomontaggio si conoscono anche alcune cartoline fotografiche di Toti, in particolare ritratti fotografici che lo mostrano a cavallo della sua bicicletta, oppure insieme a Nicola Scatoli, il bersagliere senese famoso per aver suonato la carica durante la presa di Porta Pia nel 1870, quando colpito da un colpo di fucile perse la gamba sinistra. In questo ultimo caso, si tratta quasi certamente di un fotomontaggio, l'immagine è notevolmente ritoccata, ma la cosa interessante è che Toti viene rappresentato con cappello di bersagliere e con la bicicletta, in una posa pacata.

<sup>68</sup> L. Fabi, *Enrico Toti. Una storia tra realtà e mito*, Cremona 2005.



### 3.2. *I ritratti del fondo Caduti: posa e attributi iconografici*

La posa del soggetto dunque è molto importante per la riuscita del ritratto e prevede una serie di accorgimenti che vengono codificati a partire da metà ottocento anche se con la modernizzazione dei costumi e dei linguaggi fotografici saranno progressivamente messi in secondo piano. In ogni caso ancora oggi il fotografo e il soggetto sono accumulati durante il ritratto dalla ricerca della giusta posa, che deve essere un mix perfetto fra espressione intensa ma naturale, rilassatezza del corpo, che deve evitare a tutti i costi qualsiasi rigidità, e un'aria sicura, aiutato in questo anche dallo sguardo.

La posa del soggetto è ricavabile in modo privilegiato in relazione a determinate inquadrature come la figura intera, il piano americano e la mezza figura, perché la porzione di soggetto inquadrato permette di poter utilizzare il corpo per veicolare un certo messaggio di sé. Naturalmente il volto mantiene una particolare importanza in questo senso, dunque anche in ritratti a mezzo busto o in primo e primissimo piano si possono valutare alcuni elementi come lo sguardo e il sorriso.

In linea generale vediamo che possiamo trovare soggetti seduti o in piedi. Come abbiamo già ricordato in precedenza la figura intera in piedi è stata molto diffusa per almeno tutta la seconda metà dell'Ottocento, nonostante le difficoltà che si potevano incontrare in fatto di naturalezza. Anche nel fondo caduti è molto rappresentata la figura intera, anche se il primato è mantenuto dal mezzo busto. Nella figura intera però il ritratto in piedi è molto più diffuso della posizione seduta, nonostante la difficoltà nel tenere la posa eretta e la maggior formalità che assumeva il soggetto, dato che incontrava il gusto delle classi borghesi sempre attente a trasmettere un'idea di decoro e autocontrollo. La posa seduta al contrario rende il soggetto, orientativamente più informale e rilassato.

Un aiuto importante alla posa in piedi come abbiamo già ricordato è l'utilizzo di un sostegno. La posizione delle gambe era fondamentale per controllare la postura dell'intero corpo e dunque molta attenzione vi era perché vi fosse sempre un accenno leggero ed elegante di appoggio verso un oggetto possibilmente verticale. A questo scopo il mobilio e l'arredamento scenico convenzionale dello studio era felicemente utilizzato anche come



supporto ad esempio, un albero, un muretto, una colonna, una sedia, una balaustra o tavolino.

Bisogna annotare che i ritratti del fondo Caduti rappresentano anche una variante perché abbiamo trovato alcune fotografie dove si trovano sostegni insoliti come biciclette e motociclette.

In generale la posa in piedi cerca di dare un'immagine di armonia e dinamicità, naturalezza e per questo non si cerca la simmetria. Ad esempio ogni elemento doppio come piedi, gambe, braccia, mani ha una posa diversa, dunque una mano potrà essere poggiata sul tavolino e l'altra sul fianco, o tenuta in tasca. Una gamba potrà essere leggermente piegata e staccata dall'altra. In generale, anche nelle pose sedute le braccia sono sempre leggermente piegate e distaccate dal corpo per dare un'aria di relax e sicurezza, braccia troppo diritte e rigide danno sensazioni di eccessiva formalità.

Come abbiamo ricordato precedentemente la posizione delle gambe esprime il senso della dinamicità di tutto il soggetto. Quando le gambe sono allineate si esprime staticità, ma anche ma anche stabilità/serietà), una gamba avanzata rispetto all'altra esprimeva il movimento del passo, un passo appena compiuto o che sta per compiersi, mentre le gambe accavallate una sull'altra esprimevano un senso di disinvoltura (l'essere a proprio agio, la sicurezza in se stessi)

Cosa interessante però è notare che la posa simmetrica fra spalle e gambe, e gambe appena divaricate, non sono frequenti nonostante connotino la figura di una sensazione forza (non a caso nei manuali fotografici era sconsigliata per la donna perché considerata una posa poco elegante per il genere femminile).

Fra le poche pose marziali quella del Tenente degli alpini Crist Tomaso di Osoppo, ritratto da un fotografo professionista all'aperto mentre punta il fucile a baionetta verso un nemico immaginario, o quella del soldato Ariondo Andreini ritratto dallo Studio Camera di Bologna in una posa del tutto inusuale per un ritratto in studio, seduto sullo schienale di una sedia, in una posa rilassata e piegata in avanti.



57. Ritratto di Ariondo Andreini di Bologna – Studio Camera



58. Ritratto di Antonio Tagliaccia di Roma

Troviamo le mani in tasca, oppure dietro la schiena, sul petto alla moda di Napoleone o sul fianco. Per rendere la posa più elegante e naturale una mano o entrambe potevano reggere un oggetto oppure poggiare su di una superficie particolare, senza tuttavia far cadere ‘il focus’ della foto su questo elemento.

Come vedremo successivamente la tipologia di oggetti è strettamente legata anche alla tipologia di abbigliamento con cui il soggetto si faceva ritrarre fatto che evidenzia anche quale fosse il portato simbolico dell’oggetto stesso. Ad esempio, se il ritratto era in divisa militare gli oggetti erano prevalentemente armi mentre in caso di ritratto in abiti civili si poteva trattare di un oggetto personale, ad esempio il bastone da passeggio o l’orologio, oppure di oggetti trovati direttamente nell’atelier fotografico e relativi all’universo simbolico borghese.

Un dato che si può rilevare in tutte le immagini invece è l’espressione del volto, relativamente alla presenza di sorriso e allo sguardo. Possiamo affermare che oltre il 90% delle immagini non presenta il sorriso, e la quasi totalità dei volti sorridenti (ma biso-



59. Ritratto del Tenente degli alpini Crist Tomaso di Osoppo

gna ricordare che si tratta poco più di sorrisi accennati) sono inaspettatamente in divisa militare (circa l'80%). Solo il 20% invece riguarda ritratti di caduti in abiti civili.

Per quanto sia un terreno come si capisce molto incerto, si potrebbe ipotizzare che le foto in divisa fossero quasi sempre scattate per esser destinate alla famiglia, e in questi casi il sorriso era un elemento di grande rassicurazione.

Lo sguardo indiretto, lontano, oltre l'obiettivo, prevale in più della metà dei casi (57%). La percentuale più alta di sguardi diretti si trova nei ritratti di caduti che vestivano la divisa, e possono essere interpretati come espressione di sicurezza

o determinazione, ma anche di una certa possibile tensione.

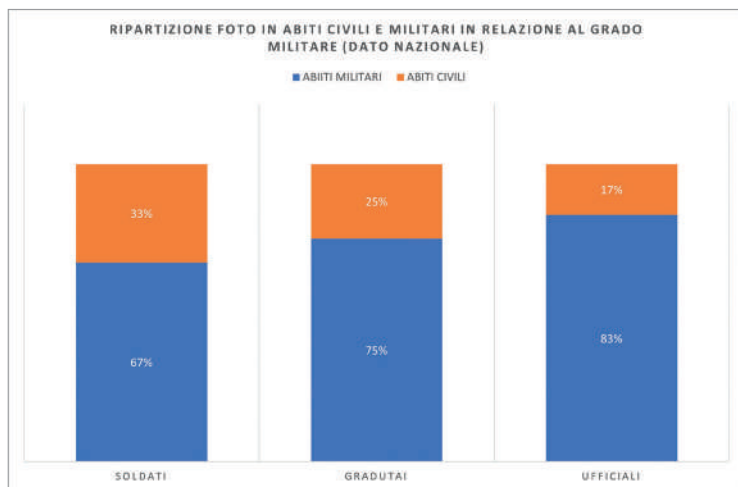
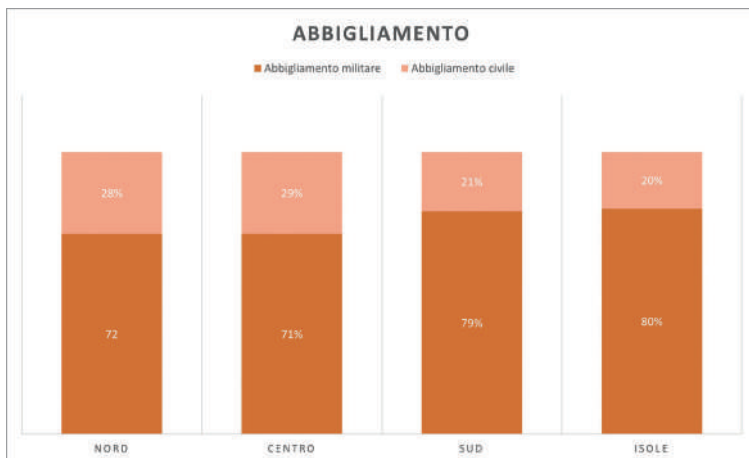
Mentre lo sguardo diretto è meno presente ma suggerisce un atteggiamento più disinvolto quasi di sfida, quando il guardare 'in macchina' è unito ad una postura del busto leggermente piegato in avanti, verso la fotocamera, provoca coinvolgimento nell'osservatore e rende così il ritratto molto più intenso.

### 3.3. L'abbigliamento

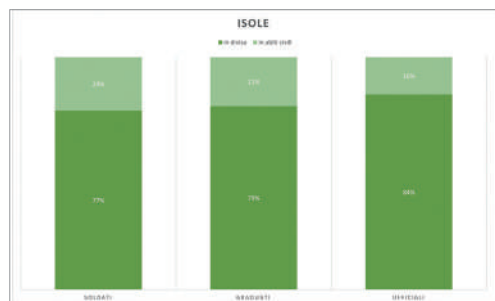
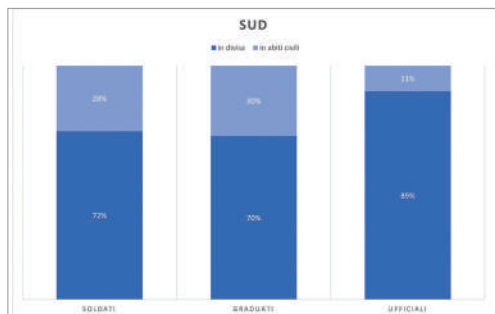
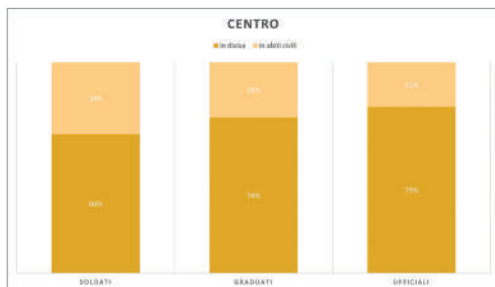
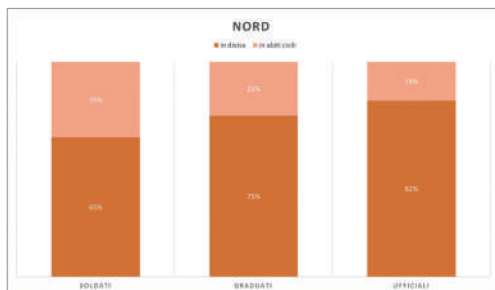
Abbiamo detto che la maggior parte delle fotografie presentano i caduti in abiti militare, nello specifico sono circa i tre quarti delle immagini con il 73% mentre il 27% del campione veste abiti civili (dato nazionale).

Se però guardiamo ai dati raggruppati per grandi aree e li correliamo al grado militare notiamo che la scelta della divisa aumenta in proporzione diretta all'aumento del grado militare, con percentuali che si alzano all'83% degli ufficiali superiori in divisa, al 75% di graduati e ufficiali inferiori, al 67% dei soldati, con una differenza di oltre venti punti percentuali fra ufficiali maggiori e

soldati, anche se in generale anche questi ultimi rappresentano i due terzi delle immagini.



Se proviamo poi a vedere lo stesso indicatore correlato alle diverse aree geografiche che abbiamo individuato, notiamo che a Sud e nelle Isole le percentuali degli ufficiali in divisa aumentano notevolmente fino ad arrivare all'89% del dato del Sud e all'84% delle Isole.



Allo stesso modo vediamo che la stessa tendenza si ritrova in ritratti dei soldati che aumentano progressivamente in percentuale più a sud si scende nello stivale, passando da un 65% del Nord a un 72% del Meridione e a un 77% delle isole.

### 3.4. La divisa militare: attributi iconografici e simbolici

Correlati all'abbigliamento ci sono poi aspetti significativi che vale la pena ricordare e che hanno a che fare con gli attributi iconografici del ritratto che concorrono a formare quella che Faeta definisce «la maschera del soldato» o in alternativa quella del borghese.

Si tratta di elementi molto specifici per le due categorie che si può tentare di correlare ai gradi militari.



60. Ritratto dell'Ufficio Giovanni Boschetti di Bergamo  
61. Ritratto dell'ufficiale Guarna Francesco – Reggio Calabria

Per quanto riguarda l'abbigliamento militare un elemento importante, ad esempio, è il cappello militare che compare nel 57% delle foto in divisa: spesso in testa al militare talvolta in mano o in appoggio su una *consolle*.



62. Luigi Cutri, S. Eufemia d'Aspromonte (Reggio Calabria)

63. Maisano Michele Reggio Calabria

Si tratta di un elemento altamente simbolico, ad esempio il cappello dei Bersaglieri si distingue tra tutti per il ricco piumaggio che ricorda i pennacchi degli antichi condottieri e l'alto cimiero in piume dei gladiatori (simbolo di forza e valore). Il cappello piumato è detto moretto da bersagliere o "vaira" in onore di Giuseppe Vayra, primo bersagliere a vestire la divisa del corpo. Fu La Marmora stesso che nel concepire la divisa dei bersaglieri scelse un cappello con piumaggio perché fosse simbolo di ardore e impeto e allo stesso tempo slancio e resistenza.

Inizialmente gli ufficiali utilizzavano piume verdi di struzzo per distinguersi dai sottoposti e le truppe, che al contrario utilizzavano un piumaggio nero spesso di cappone, ma nel 1871 il cappello fu uniformato e reso uguale per ogni grado militare. Da quel momento quindi il piumetto fu composto da centotrentadue piume nere di cappone

Si tratta di un elemento topico che identifica in modo inequivocabile il corpo dei bersaglieri, simbolo molto sentito che da specificità alla raffigurazione del bersagliere che per il resto ha le medesime dotazioni e la stessa uniforme della fanteria.

Anche il cappello degli Alpini rappresenta un elemento fortemente identitario; vero e proprio tratto distintivo del cappello è la penna portata sul lato sinistro leggermente inclinata all'indietro.

La penna cambia colore a seconda del grado militare: Penna nera (corvo) utilizzata dai fanti, la Penna marrone (aquila) per graduati e ufficiali inferiori e Penna bianca (oca) utilizzata dagli ufficiali superiori.

Il cappello degli Alpini ha un precedente illustre nel copricapo utilizzato durante il risorgimento dai rivoluzionari calabresi durante i moti di Cosenza del 1844. Conosciuto come Cappello alla calabrese o Cappello alla Ernani<sup>69</sup> ebbe un grande successo e iniziò ad essere utilizzato anche

al di fuori della Calabria e del sud Italia, portato ad esempio anche dalle donne milanesi in omaggio ai rivoluzionari calabresi<sup>70</sup>. Anche Garibaldi portò il copricapo e proprio sul modello di questo cappello fu creato il copricapo degli alpini già dal 1872 anno di costituzione del corpo militare. La piuma del cappello dunque non è solo un elemento estetico e di decoro ma rappresenta un simbolo sovversivo contro le repressioni e i tiranni.

Talvolta gli ufficiali (soprattutto gli inferiori: Sottotenente/Tenente) scelgono di farsi fotografare in alta uniforme (cioè in divisa da cerimonia), molto spesso con la sciabola in mano o con entrambe le mani in appoggio sulla sciabola puntata a terra.

Sono tutti elementi connotativi molto forti, che appartengono ad un linguaggio convenzionale e in buona parte stereotipato, utiliz-



64. Ferruccio Antonioli, Bersagliere, Milano

<sup>69</sup> Dall'opera di Giuseppe Verdi "Ernani", tratta dal dramma di Victor Hugo, Hernani: un eroico bandito (che in realtà è un nobile spagnolo), il quale combatte l'ingiustizia e la tirannide.

<sup>70</sup> Giuseppe Fausto Macri, *Il tempo, il Viaggio e lo Spirito*, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 2012.



zato per fare in modo che lo status sociale superiore del militare possa essere immediatamente compreso (poco importa se talvolta questi elementi servano più per alludere che non a dimostrarne la vera acquisizione). Elementi rafforzati da una posa nobile ed elaborata, altisonante, perfetta per rappresentarsi come valorosi condottieri.

Al contrario, appare molto curata, ma sobria e raffinata, la posa degli ufficiali superiori che nella maggior parte dei casi scelgono di rappresentare se stessi attraverso un'immagine elegante e priva di tutti quegli elementi simbolici e stereotipati a cui abbiamo appena fatto riferimento (armi, guanti, ecc.). Nella maggior parte dei casi, se non nella totalità, il set fotografico appare privo dei classici attributi scenografici che concorrevano a rendere i set di posa spesso posticci e a volte pacchiani.

Fra le immagini si trovano anche ritratti di militari che avevano combattuto in guerre precedenti, come quelle coloniali o risorgimentali. Ad esempio si trovano opuscoli commemorativi di caduti delle guerre coloniali dove sono inseriti ritratti in divisa o, nel caso specifico di un ex garibaldino, la scelta è stata quella di inviare un suo ritratto in camicia rossa.

Nei ritratti in divisa militare possiamo trovare anche altri elementi simbolici come i guanti, di norma tenuti in mano e non indossati. Da questo punto di vista, appaiono un dettaglio importante perchè spesso si trovano in alternativa all'alta uniforme, e dunque potrebbero alludere anch'essi a un alto status nella gerarchia militare. Un ulteriore elemento è il cappotto militare, decorato al bavero con stelletta, o con altri dettagli di pelo o lana lavorata (sostituto del cappotto può essere il mantello). La sigaretta è stata ritrovata solo nelle foto in divisa, elemento attraverso cui si poteva ostentare sicurezza, non a caso spesso è abbinata all'esibizione del pugnale e correlata ai gradi militari inferiori.

Certamente sono le armi ad essere l'elemento simbolico più distintivo, direttamente collegate ad una simbologia molto antica e di norma legate anche al grado militare. La sciabola ad esempio è l'arma di rappresentanza degli ufficiali, simbolo di autorità e potere, in foto è di norma associata all'alta uniforme, ma nel campione analizzato viene esibita solo dagli ufficiali inferiori. Al contrario il pugnale rimanda immediatamente ai combattimenti corpo a corpo, alla prima linea, e dunque a una certa idea di coraggio e noncuranza del pericolo.

Molto più rara l'arma bianca con innesto per baionetta come nella foto del soldato Antonio Versaci di Melicucca in provincia di Reggio Calabria, ripreso insieme a un commilitone. Il soldato tiene

in mano l'arma ma è rivolta a terra, non esposta o ostentata in una posa marziale. Un altro elemento raro è un frustino da equitazione.



65. Nicola Pizi di Reggio Calabria

66. Versaci Antonio, Melicuccà (Reggio Calabria)

### 3.5. *Soggetti in abiti civili: accessori ed elementi simbolici*

Si trovano come abbiamo detto anche un certo numero di immagini di caduti in abiti civili (circa il 27% del campione per un totale di 1379 immagini). Questo dato nonostante tutto non dovrebbe stupire in assoluto: in primo luogo, come è ovvio, ricordiamo che la famiglia del caduto poteva non possedere una foto in divisa, e dunque decideva comunque di inviarne una al Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento in abiti civili. Spesso tra l'altro rischiava di essere l'unica foto in suo possesso e per questo ne chiedeva poi la restituzione una volta che fosse stata riprodotta a spese del Comitato. Cosa che come abbiamo visto non sempre succedeva purtroppo.

Talvolta, si tratta di foto risalenti a qualche anno prima della guerra.

In alcuni casi si nota una buona quantità di immagini in abiti civili di ufficiali. Trattandosi per la maggior parte di ufficiali di complemento, per la maggior parte appartenenti non all'esercito come



67. Ritratto del soldato Pietro Canova San Pietro Termo (BO)

professionisti ma rappresentanti di quella borghesia delle professioni, inviare anche una foto in abiti civili voleva ricordare anche quell'aspetto identitario molto forte.

In ogni caso, si tratta sempre di foto in abiti «da festa», da cerimonia; per le classi più popolari il vestito buono della domenica. Più semplicemente che nei ritratti in divisa, infatti, è più facile capire lo status sociale attraverso il ritratto in borghese.

Nonostante come abbiamo detto più volte l'atelier del fotografo e il linguaggio fotografico del ritratto operino in senso di standardizzazione della rappresentazione fotografica, portando a stravaganti rappresentazioni di

uomini semplici con oggetti e scenografie altoborghesi, vi sono alcuni elementi che tradiscono le origini umili – come sappiamo sono tantissimi i caduti figli di contadini, braccianti, coloni, operai, artigiani, muratori, e piccoli commercianti provenienti essi stessi da ambiente rurale – non solo la posa meno sostenuta che si può riscontrare, a cui spesso si sostituisce un atteggiamento più insicuro e un'espressione meno distesa, ma anche la cura e il contegno sono diversi.

La differenza di classe si coglie nelle pieghe degli abiti stropicciati o nelle scarpe consumate a differenza dei completi perfetti e inamidati. Così come nel taglio di capelli poco curato in contrasto con l'aria da dandy consumato e il capello perfettamente impomatato. Non è raro inoltre trovare ritratti in abiti civili di caduti con il cappello in testa, che andava contro il galateo borghese, che prevedeva che nei luoghi interni non si potesse indossare ma solo tenere in mano.

In altri casi, i ritratti erano arricchiti da una serie di accessori particolari che – facendo riferimento alla moda del tempo – rimandano a uno status sociale medio-alto.



68. Caristo Bruno Palizzi, Reggio Calabria



69. Ritratto di Battista Lovatti di Rovenna, StudioVasconi di Cernobbio

Interessante in questo caso l'esempio di Renato Serra<sup>71</sup> che si arruolò volontario e divenne tenente di fanteria, nell'11° Reggimento Fanteria della Brigata "Casale", combatté col proprio reparto nel settore del Podgora, presso Gorizia, partecipando alla Seconda e alla Terza battaglia dell'Isonzo. Nel corso di quest'ultima, il 20 luglio 1915, rimase ucciso in combattimento sul monte Podgora, a soli trent'anni.

Nel 1915, in piena guerra, scrisse uno dei capolavori della letteratura italiana del Novecento, l'Esame di coscienza di un letterato, pubblicato sulla Voce diretta da De Robertis.

Il fascicolo di Renato Serra<sup>72</sup> contiene un'immagine in formato cartolina scattata da Augusto Casalboni, fotografo cesenate. Serra è

---

<sup>71</sup> [http://www.14-18.it/fascicolo-caduti/MCRR\\_CAD\\_256\\_049/001?search=37a6259cc0c1dae299a7866489dff0bd&searchPos=15](http://www.14-18.it/fascicolo-caduti/MCRR_CAD_256_049/001?search=37a6259cc0c1dae299a7866489dff0bd&searchPos=15)

<sup>72</sup> Cesena, 5 dicembre 1884 – Monte Podgora, 20 luglio 1915. «La guerra è un fatto, come tanti altri in questo mondo; è enorme, ma è quello solo; accanto agli altri, che sono stati e che saranno: non vi aggiunge; non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente nulla, nel mondo. Neanche la letteratura.» Esame di coscienza di un letterato, 1915.)

ritratto a mezzo busto, di profilo, in abiti borghesi. Lo sguardo non è in camera, ma pensoso e rivolto in alto.

Si tratta di un'immagine che fa parte di un piccolo corpus conservato presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena, dove si trova un'altra immagine che è scattata nella stessa occasione, cambia solo leggermente la posa, più eretta<sup>73</sup>. Serra è impeccabile nei suoi abiti borghesi, il colletto bianco inamidato, il capello perfettamente pettinato, con la brillantina. In Malatestiana esiste anche un'altra foto in divisa da tenente stampa della lastra originale 90x65 mm., eseguita nel 1915.

La cosa interessante è che in questo ultimo caso è ripreso in divisa, con la spada da ufficiale, in piano americano, nel tavolo dietro di lui sono inquadri libri e alle sue spalle una libreria con volumi, facendo intendere che si trovi nel suo ufficio presso la biblioteca che dirigeva, e il suo cappello militare, dando l'idea della volontà di identificare Serra comunque con il suo lavoro di intellettuale, nonostante la divisa e la prossima partenza.



70-71. Ritratto di Renato Serra e sua versione in Cartolina Commemorativa

<sup>73</sup> L'immagine della Malatestiana ha un formato di 135 x 95 mm.

Nel fascicolo personale di Serra si trova, a commento delle immagini, un ritaglio della Gazzetta del Popolo del popolo del 29 luglio 1915 che dava notizia della morte:

Richiamato da parecchi mesi come tenente di fanteria era stato vittima, in servizio, di un gravissimo accidente d'automobile, riportando la frattura del cranio con grave diminuzione delle facoltà uditive. Appena ristabilito, dopo un mese di licenza, tornò alle trincee e cadde gridando "Savoia!", mentre conduceva un arduo e vittorioso assalto ad una collina.[...] Il prof. Emilio Lovarini che fu maestro del Serra nel Liceo di Cesena, ha inviato alla madre una nobilissima lettera, che così termina : «La nostra gloriosa letteratura durante le prime guerre di indipendenza non offerse sull'ara della patria vittima più degna»<sup>74</sup>.

### 3.6. "Biografie iconiche" fra pathos ed ethos

Il progetto di Boselli, lo abbiamo detto, rappresenta un elemento di grande novità proprio per l'interesse nei confronti della fotografia. Secondo i dati pubblicati da Marco Pizzo si riuscirono a raccogliere un totale di circa 25.000 ritratti dei caduti<sup>75</sup>. Dai dati raccolti attraverso il nostro campione, si desume che il 58% dei fascicoli hanno almeno una fotografia (su un totale di 6964 fascicoli analizzati, circa 4013 contengono una fotografia) ovvero ben oltre la metà. Abbiamo trovato inoltre un totale di 5108 immagini, quindi con un rapporto in linea con i dati totali, e con una distribuzione delle fotografie di 1,4 immagini per fascicolo (il dato totale da una media di 1,2).

L'analisi di questo campione mostra come anche la fotografia d'archivio e i ritratti fotografici nella loro materialità, fatta di formati di stampa, supporti, segni e scritte, possano determinare gli usi e rivelare retoriche sottese, mostrando in tutta evidenza come

<sup>74</sup> Articolo della Gazzetta del Popolo ed. Bologna, 29 luglio 1916

<sup>75</sup> M. Pizzo, *Il fondo Guerra del Museo Centrale del Risorgimento*, in *La Grande guerra. Devastazione e difesa del patrimonio artistico*, a cura di S. Orazi, Collana di Studi Storici, dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Urbino, 2015, pp. 51-60, in particolare pp. 51-52. Si veda anche M. Pizzo, *La Grande Guerra in fotografia*, in *La Prima guerra mondiale 1914-1918. Materiali e fonti*, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 31 maggio-31 luglio 2014, Gangemi, Roma 2014, pp. 60-81. Si veda anche Repertori del Museo Centrale del Risorgimento 3 L'Archivio del Museo Centrale del Risorgimento. Guida ai fondi documentari 2007.

la fotografia, prima ancora che rappresentazione, sia un oggetto sociale che segna relazioni<sup>76</sup>.

In parte, nei capitoli precedenti abbiamo già visto come l'analisi materiale renda spesso possibile definire il contesto di produzione o circolazione delle immagini, svelando a quali bisogni sociali rispondevano e permettendo di codificare ogni nuovo significato che assumevano in ogni nuovo contesto, nel nostro caso continuamente rinegoziato fra istanze pubbliche e private.

Il ritratto che originariamente veicolava un messaggio privato d'affetto e dava conforto ai familiari lontani, diventava dopo la morte del soldato, oggetto funzionale al "lavoro" del ricordo. Successivamente, dopo aver passato la soglia dell'archivio del Comitato Nazionale, si faceva testimonianza viva che attestava 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.

### 3.7. Retorica eroica e fotografia

Se ci avviciniamo dunque alla lettura della fotografia non limitandoci alla sola porzione relativa all'immagine, ma cerchiamo di estendere l'analisi anche agli elementi materiali che la compongono possiamo registrare una serie di informazioni che possono essere utili anche per riconoscere le retoriche che questa sosteneva.

Ad esempio, analizzando le immagini dei fascicoli, ci si rende facilmente conto che nel retro non si trovano solo dediche e i ricordi familiari, affettuosi e cari saluti, ma anche biografie, tracciate secondo un'enfasi retorica dal personale di comuni e prefetture che presiedevano alla raccolta delle immagini. 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, nel quale si può leggere: "Fervente repubblicano, soldato volontario nel glorioso 11° Fanteria, morto

---

<sup>76</sup> In questo senso si possono ricordare le teorie di Igor Kopytoff sulle biografie culturali degli oggetti (I. Kopytoff, *The cultural Biography of things: commoditization as process*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986) e i lavori di Elizabeth Edwards e Janice Hart che hanno declinato le intuizioni di Kopytoff alla fotografia: E. Edwards, J. Hart, *Photographs Objects Histories. On the materiality of images*, London-NewYork; Routledge, 2004.



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”.



72-73. Romeo Alessi, Santarcangelo di Romagna (Forlì)



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 poiché l'immagine era uscita dall'ambito familiare. Da questo punto di vista infatti, ci troviamo spesso in presenza di una stratificazione di scritte e segni che si trovano nel retro delle immagini e che raccontano i diversi contesti che queste attraversano. Nel caso della cartolina sopra descritta ad esempio possiamo in primo luogo notare le scritte e i layout tipografici tipici del formato cartolina, necessari per organizzare lo spazio di scrittura. In secondo luogo in basso a sinistra, il timbro a inchiostro blu del fotografo, che incornicia i dati in un prezioso cartiglio, applicato nel momento in cui la foto è stata scattata e ha lasciato l'atelier fotografico. Nella parte destra della cartolina troviamo l'epigrafe manoscritta dedicata al caduto, verosimilmente registrata da un funzionario locale nel momento in cui veniva preparata tutta la documentazione per il fascicolo personale, raccogliendo notizie dalla cerchia dei familiari e amici. In alto a sinistra, sopra il timbro del fotografo, quello del CNSR, che sanciva ufficialmente l'entrata dell'immagine negli archivi del Comitato e in ultimo i dati identificativi del caduto, molto scarni e relativi a nome, cognome, patronimico e luogo di residenza, secondo uno standard che troviamo sostanzialmente in tutte le immagini del Fondo Caduti.

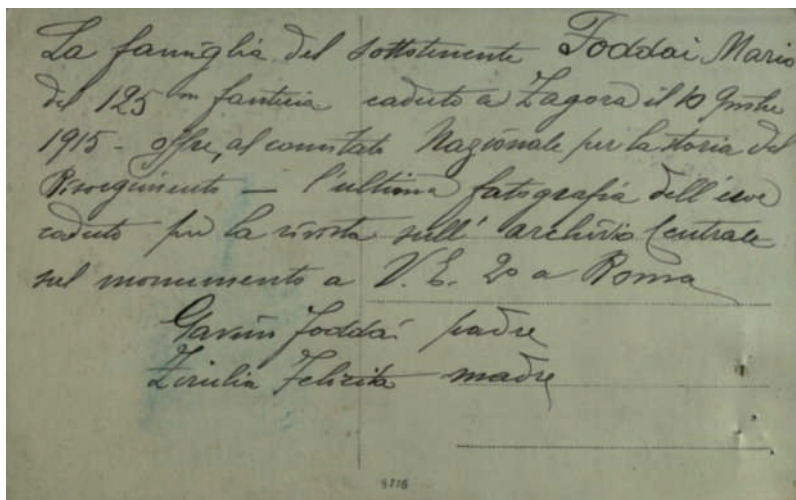
Nel caso invece del Caporal Maggiore Eugenio Favi di Forlì, morto il 5 dicembre 1915 per le ferite riportate in combattimento, la cartolina portava solo un semplice messaggio affettuoso scritto dal caduto e diretto alla famiglia: "Un sincero ricordo vostro figlio e fratello E. Favi Bacioni". All'immagine fotografica però è stato significativamente fissato con alcuni spilli, in un secondo momento, un triangolino tricolore e la scritta manoscritta "Favi Eugenio di Giulio (Forlì)", che indica l'assimilazione della foto alla retorica patriottica.

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 76. Ci sembra un caso interessante perché mostra che non vi era solo diffidenza 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 le spingeva 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.



74-75. Ritratto di Eugenio Favi, Forlì



76. Mario Foddai, verso cartolina, (Sassari) FC - MCRR



77. Ritratto del bersagliere Bruno Trambusti di Pratovecchio-Arezzo

Un caso interessante e diffuso è il ritocco manuale dell'immagine, come nel caso del soldato Bruno Trambusti aretino di Pratovecchio Bersagliere, morto per ferite in combattimento nell'aprile 1916, le cui spoglie sono tumulate presso il Sacrario di Redipuglia. In questo caso come si può vedere il ritocco con pittura bianca serviva probabilmente per preparare l'immagine alla riproduzione fotografica, permettendo nella trasposizione una maggior definizione del soggetto rappresentato rispetto allo sfondo.

Molto spesso però questi ritocchi andavano anche a creare una sorta di luce diffusa dietro al caduto, a ricordare una luce sacra, a volte una vera e propria aureola, come è il caso anche di Guido Zanetti, volontario di Trieste morto sul San Michele nel 1916.



78. Guido Zanetti conservato presso la Fototeca dei Musei Civici di Trieste

Zanetti, sottotenente al 1° reggimento Granatieri, era uno studente di Giurisprudenza dell'Università di Bologna, decorato con una medaglia d'argento al Valor Militare con la seguente motivazione: «Con raro entusiasmo, calma e risolutezza, dopo aver con-

dotto il plotone per due volte all'assalto, ferito gravemente, mirabile esempio di forza d'animo e di valore, cadde al grido di «Viva l'Italia!» facendosi trasportare al posto di medicazione solo quando seppe che il nemico era stato messo in fuga e le forze gli vennero meno. Ricoverato in un ospedaletto da campo, vi moriva due giorni dopo, dicendosi felice di aver dato la vita per la grandezza d'Italia».

I segni aggiunti sulla sua immagine, sono dunque una traccia che testimoniano il passaggio di statuto del caduto, non solo soldato, ma grazie al sacrificio della vita per la patria, eroe, se non addirittura martire<sup>77</sup>.

### 3.8. I volontari giuliani

Bisogna ricordare peraltro che il caso di Zanetti è decisamente emblematico perché si trattava di un volontario triestino che gravitava attorno alle associazioni irredentistiche.

Come è noto infatti nella guerra 14-18 furono circa 50.000 i triestini richiamati sotto le armi dell'esercito asburgico, mentre solo 1.047 triestini combatterono per l'Italia<sup>78</sup>. Si trattava sia di cittadini italiani che vivevano a Trieste o nel resto del litorale adriatico fino alla Dalmazia che erano naturalmente arruolati nell'esercito italiano, oppure di cittadini austriaci di etnia italiana e per questi ultimi si profilò la diserzione dell'esercito austriaco e l'entrata clandestina in Italia. Spesso l'arruolamento volontario era spinto dall'entusiasmo per una esperienza che si credeva straordinaria, in altri casi era sostenuto da irredentismo ispirato agli ideali mazziniani e in altri casi ancora invece era di matrice nazionalista.

Nel fondo Caduti esiste un nucleo di 65 fascicoli<sup>79</sup> a loro dedicati, raccolti con molta probabilità non già dalle famiglie ma da

---

<sup>77</sup> Su questi aspetti legati alla "risemantizzazione" dell'immagine di Zanetti ha scritto pagine molto interessanti Claudia Colecchia, si veda: C. Colecchia, *Che vi può essere di più bello*, cit.

<sup>78</sup> Su questa vicenda si veda: F. Todaro, *Morire per la patria. I volontari del "Litorale Adriatico" nella Grande guerra*, Gaspari, Udine, 2005. Si veda anche R. Monteleone, *La politica dei fuorusciti irredenti nella Guerra Mondiale*, Del Bianco, Udine 1972; *Volontari italiani nella Grande guerra*, a c. di F. Raserà, C. Zadra, Museo storico italiano della guerra, Rovereto 2008.

<sup>79</sup> Paolo Almerigogna, Piero Almerigogna, Guido Angelini, Agostino Badesi, Umberto Ancona\*, Bainella Dante\*, Beniamino Battigelli, Bednawschi Armando\*, Brunner Guido\*, Cantarutti Marcello\*, Carwin Marco, Charlet Renato\*, Franco Cecchini, Clemente Livio\*, Trieste, Antonio Craizer, Alberto D'Agostino, Candido De Candido\*, Di Valentini Angelo, Declich Vittorio, Basilio Fasil, ,

organizzazioni di assistenza ai giovani volontari che nel corso della guerra sorsero in alcuni capoluoghi italiani, come Comitato per gli Irredenti di Udine aperto da Carlo Banelli nel luglio del 1914 e quello di Bologna, aperto nel febbraio 1915. Diverse personalità collaborarono con questi organismi fra le più significative Nazario Sauro e Spiro Xydias, ma anche altri ebbero diversi contatti, fra cui i fratelli Stuparich, il prof Venezian.

Fra i compiti dei comitati, infatti, vi era quello non solo dell'aiuto materiale e morale ai profughi ma anche della propaganda e da subito si mobilitarono per raccogliere una serie di materiali fotografici per la costruzione di un archivio della memoria che, come ricorda Claudia Colecchia «documenta la glorificazione del sacrificio dei volontari irredenti»<sup>80</sup>. La richiesta si concentrò da subito sui ritratti personali dei volontari e sui loro documenti:

L'intento è quello di descrivere la storia regionale di questa guerra, i ruoli dei nostri volontari, le loro fotografie, le loro corrispondenze più significative, i loro diari; tutti documenti degli episodi più importanti ai quali hanno preso parte; le schede biografiche dei caduti e di quelli che si sono maggiormente distinti. E accanto alle immagini degli uomini, quelle dei luoghi che sono stato teatro principale delle ultime sevizie austriache e della lotta liberatrice<sup>81</sup>.

Questa raccolta di memorie era organizzata e coordinata dal Comitato di Milano che poi avrebbe a sua volta destinato l'intero corpus ai Musei del Risorgimento di Trento e Trieste. Per quanto

---

Fauro Ruggero (Timeus Fauro\*), Ferrari Luciano, Finzi Teodoro, Frazin Mario, Gaspardis Umberto, Geromet Ermanno Cormons, Ferruccio Grego, Enrico Guastalla, Guido Horn, Ienco Giovanni, Ipavitz Andrea, Ius Luigi, Kers Arrigo, Giorgio Liebman, Liebman Roberto, Lucchini Ettore, Lunazzi Umberto, Maionica Ruggero, Martinuzzi Clemente, Menegon Salvatore, Nordio Aurelio, Padoa Aldo, Padovan Bruno, Parovel Antonio Capodistria, Pasini Romano, Polonio Ugo, Prister Marco, Silvio Quarantotto, Siega Angelo, Sillani Giuseppe, Slataper Mario, Slataper Scipio, Stossich Bruno, Stuparich Carlo, Stuparich Suvich Claudio, Venezian Giacomo, Venezian Giulio, Viezzoli Francesco, Ferruccio Walmarin, Zanetti Guido, Romeo Zeller, Gino De Zotti.

<sup>80</sup> C. Colecchia, *Che vi può esser di più bello che morire con una pallottola in fronte?*, cit., p.126. La studiosa ha analizzato il fondo fotografico di 281 fototipi conservati presso il Fondo Quarantotto nella Fototeca dei Civici Musei di Storia ed arte di Trieste.

<sup>81</sup> Congresso delle commissioni di patronato per i fuoriusciti e profughi italiani d'oltre confine tenutosi nei giorni 16 e 17 luglio 1916 a Firenze della Sala maggiore del Palazzo Borghese



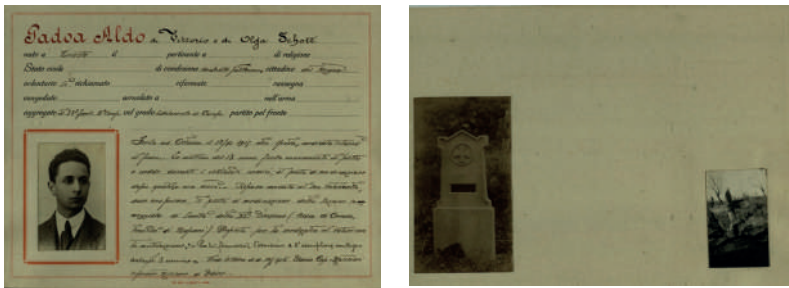
riguarda la fotografia ogni volontario doveva consegnare almeno un proprio ritratto, che avrebbe accompagnato altri materiali biografici.

I comitati avevano non solo il compito di assistenza dei volontari, nonché di formazione con lezioni teoriche ma anche un vero e proprio addestramento alle armi, non è raro trovare immagini che documentino anche questa fase.

Per tornare ai fascicoli del Fondo Caduti, come si diceva in precedenza, si tratta di 65 fascicoli tutti caratterizzati da una omogeneità di fondo. Ogni fascicolo infatti è costituito da una scheda biografica uguale per tutti dove sono raccolti i dati del caduto e l'immagine fotografica. In alcuni casi, nel retro della scheda era incollata una seconda immagine relativa al luogo di sepoltura del caduto, di norma la lapide.

Bisogna dire per la verità che abbiamo trovato anche fascicoli di volontari che non erano caduti, è il caso del fascicolo di Giani Stuparich, Silvio Quarantotto o di Basilio Fasil, che rimase mutilato alla mano destra.

Questo aspetto è molto interessante per capire come attorno ai volontari irredenti si fosse ormai innestata una visione mitica per cui si pensava potesse comunque trovare posto anche chi non era morto in guerra.



79-80. Scheda biografia di Aldo Padoa di Trieste

Come si può vedere dalla scheda del tenente Aldo Padoa nella prima parte erano raccolti i dati biografici che registravano nome, cognome, lo stato civile, la professione (la maggior parte erano studenti universitari) e se fosse un volontario o un richiamato. Poi seguivano le informazioni sull'inquadramento militare cioè in quale reggimento fosse aggregato e il grado militare. Nel caso di Aldo

Padoa si trattava di un sottotenente di complemento del 33° reggimento di Fanteria.

A questi dati seguivano le notizie biografiche riguardanti la morte e si trovavano a fianco del ritratto fotografico, in questo caso si tratta di un primo piano in abiti civili di Padoa, con il viso leggermente di tre quarti e lo sguardo oltre l'obiettivo. Sul retro, secondo una tradizione iconografica ben radicata, troviamo anche la lapide del caduto, un'immagine che si prestava immediatamente a ricordare la triste fine e la necessaria opera di commemorazione delle sue gesta.

Come si legge sulla scheda:

Ferito ad Oslavia il 12/11 1915 alla spalla, medicato ritornò al fuoco. La mattina del 13 venne ferito nuovamente al petto e cadde davanti i reticolati nemici, al posto di medicazione dopo qualche ora morì. Riposa accanto al suo colonnello dove era prima il posto di medicazione della sezione di Sanità della XI Divisione (Bivio di Cerovo località di Bapani). Proposto per la medaglia al valor con la motivazione: "Per la fermezza l'eroismo e l'esemplare contegno davanti il nemico".

Le immagini nel verso della scheda sono due e rappresentano la prima sepoltura del sottotenente con una semplice croce in legno e poi la lapide in marmo, anche se non ci sono indicazioni scritte che possano dare informazioni maggiori.

Anche la stampa dava notizia della eroica morte per la Patria riportando le parole di un commilitone: «Il povero Aldo - scrive il Ronchi - fu ferito due volte. Portato due volte al posto di medicazione, volle, dopo medicato, raggiungere la sua Compagnia che si batteva strenuamente sotto il reticolato nemico. Lì una nuova palla lo colse a morte. In pieno petto! Dai portaf feriti fu adagiato sulla barella e trasportato al posto di Sanità agli estremi ma sempre calmo e sereno. Lungo la via egli mancò. Dal comandante il battaglione fu proposto per la medaglia al valore per la fermezza, l'eroismo e l'esemplare contegno davanti al nemico. Mi disse che mai aveva visto una tale forza d'animo unita ad una semplicità veramente militare»<sup>82</sup>.

A queste note, il giornalista aggiungeva che già "morente" gridò ai compagni che volevano confortarlo: «Coraggio!».

Esistono anche casi di volontari dispersi e poi ritrovati cadaveri come Aurelio Nordio, triestino classe 1897 «recuperato cada-

---

<sup>82</sup> Gazzetta di Venezia, 9 dicembre 1915.



vere il giorno 20 agosto 1916 (dopo 294 giorni) e venne sepolto nel cimitero “Villesse”. La causa della morte è stata una ferita alla colonna vertebrale. Benché cittadino del Regno ebbe il nome di guerra: Giovannini Aurelio»

Ci sono poi caduti famosi come Scipio Slataper, sottotenente di fanteria, morto il 3 dicembre 1915 sul Monte Podgora, studente di Lettere a Firenze e collaboratore di Prezzolini alla Voce, dove nel 1909 pubblicò una serie di articoli conosciuti come *Lettere Triestine*, nei quali analizzava in modo critico la situazione politico e culturale della città. Tornato a Trieste continuò la professione di scrittore dove scrisse la sua opera più famosa, *Il mio Carso*, pubblicata nel 1912 per le edizioni La Voce.

La foto nel fascicolo di Slataper è una riduzione in primo piano dello scatto dello studio Alvino di Firenze che riprendeva il soggetto a mezzo busto, in abiti civili. L'immagine risaliva agli anni universitari di Scipio, quando studente di lettere viveva nel capoluogo toscano e collaborava con l'intellettualità più attiva della città e la fotografia rimanda esattamente a un'immagine di giovane dandy intellettuale, con folti baffi e folta capigliatura.

*Slataper Scipio*

nato a	il	pertinente a	di religione
Stato civile		di condizione	cittadino
volontario	richiamato	reformato	rassegna
congedato	arruolato a		nell'arma
aggregato	col grado		partito pel fronte



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

81. Scheda biografica di Scipio Slataper

Diversa è l'immagine conservata presso la fototeca dei Musei di Trieste che riprende Scipio insieme al fratello Guido nello studio del fotografo Poletti di Sacile nel 1915 dove la vita del fronte ne aveva già cambiato lo sguardo e concorso ad accorciare capelli e baffi, più disciplinati.

La foto riprendere i fratelli a figura intera, Scipio è sulla sinistra del fototipo, tiene le mani dietro la schiena e lo sguardo in camera, indossa il cappello militare, mentre il fratello Guido stringe fra le mani la sciabola d'ordinanza degli ufficiali.

Uno dei volontari più famosi la cui tragica fine portò a considerarlo vero e proprio martire della patria fu Nazario Sauro.



82. Ritratto in studio dei fratelli Slataper, Scipio e Guido, 1915 – Fototeca Musei Civici di Trieste – Fondo Quarantotto

**Sauro Nazario**

nato a \_\_\_\_\_ il \_\_\_\_\_ pertinente a \_\_\_\_\_ di religione \_\_\_\_\_  
 Stato civile \_\_\_\_\_ di condizione \_\_\_\_\_ cittadino \_\_\_\_\_  
 volontario richiamato riformato rassegna \_\_\_\_\_  
 congedato arruolato a \_\_\_\_\_ nell'arma \_\_\_\_\_  
 aggregato col grado \_\_\_\_\_ partito pel fronte \_\_\_\_\_



83. scheda biografica di Nazario Sauro

Come è noto Nazario Sauro nato a Capodistria nel 1880 si arruolò durante il primo conflitto mondiale nella Regia Marina Italiana, divenendo capitano. Nel 1916 fu catturato e condannato per alto tradimento da una corte imperiale austriaca dopo un processo sommario. Fu giustiziato a Pola il 10 agosto 1916, dopo poche settimane dalla cattura e sepolto in un'area vicina al cimitero militare di Pola. La condanna a morte gli valse la medaglia d'oro al Valor Militare nonché tutti gli onori di un martire per la Patria, al pari di Cesare Battisti. Per questa ragione rappresentò una delle personalità simbolo dell'irredentismo italiano, divenendo molto popolare a livello nazionale grazie anche alla propaganda bellica che strumentalizzò la sua tragica fine.

L'attenzione per la sua vita e le sue ultime tragiche ore fu estrema, troviamo una serie di immagini che lo riprendono insieme ai suoi soldati durante gli anni di guerra, ma più di tutti si diffuse il suo ritratto fotografico una volta che fu giustiziato. Bisogna ricordare peraltro che la propaganda italiana sfruttò un paio di scatti che la corte austriaca scattò a Nazario Sauro nelle ore della cattura, davvero impressionanti perché richiamano in modo evidente il genere della foto segnaletica che da fine Ottocento in avanti era riservato per "l'identificazione del reo", ovvero per identificare tutti quei soggetti che erano stati arrestati.



84-85. Cartoline di propaganda su Nazario Sauro

Si tratta di due scatti, uno frontale e uno di profilo, in grado di registrare i connotati del soggetto, capiamo però che non sono stati scattati contemporaneamente (come il genere della foto-segnaletica vorrebbe), ma in due momenti ravvicinati<sup>83</sup>, si discostano inoltre dal genere fotografico per l'inquadratura, in questo caso a mezza figura, mentre di norma era in primo piano.

Queste immagini divennero cartoline postali attraverso un'edizione dell'Associazione irredentistica Trento Trieste che le commercializzò applicando una didascalia piuttosto inequivocabile dove Nazario Sauro viene citato come "martire".

Si tratta di caso molto interessante perché come si evince dalle didascalie delle cartoline le immagini vengono attribuite all'Istituto Antropometrico di Pola, ma presumibilmente si tratta di una distorsione propagandistica, poiché le immagini dovrebbero essere state scattate in carcere prima dell'esecuzione del capitano<sup>84</sup>.

Come si diceva precedentemente, il corpo di Nazario Sauro fu seppellito vicino al cimitero militare di Pola, ma pare in area sconosciuta, solo nel gennaio 1919 il corpo fu riesumato e spostato per avere degna sepoltura nel cimitero di Marina di San Policarpo a Pola.

In quell'occasione l'ammiraglio Thaon de Revel pronunciò un discorso:

L'Austria profanatrice aveva sotterrato come cosa vile il sacro corpo di Nazario Sauro in un angolo dimenticato di Pola irredenta e sanguinante. Oggi nel cimitero di Pola nostra, noi, marina italiana, abbiamo sciolto la

---

<sup>83</sup> È noto in particolare uno strumento fotografico che permetteva lo scatto contemporaneo da due prospettive diverse dello stesso soggetto, inventato dal commissario di polizia Umberto Ellero, chiamato "le Gemelle Ellero": "sistema fotografico costituito da due apparecchi a fuoco fisso e da una sedia di posa, il tutto montato su una pedana di legno a forma di triangolo rettangolo, in modo che ogni movimento dato da un apparecchio e dato anche dall'altro. L'apertura dei due obiettivi è automatica a pressione d'aria", in G. Falco, "Identità". *Metodo scientifico di segnalamento e di identificazione*, Roma, 1922, p. 27. Sulla fotografia scientifica e giudiziaria, si veda: F. Muzzarelli, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>84</sup> Presso il fondo Fondo Generale del Museo Storico in Trento onlus infatti sono conservati gli scatti che mostrano la stessa occasione di ripresa ma secondo un'inquadratura più ampia a figura intera che mostrano come Nazario Sauro fosse seduto su una comune sedia di legno al centro di una stanza, che la didascalia riferisce essere il carcere di Pola, cfr. <https://www.cultura.trentino.it/Fotografia-Storica/NAZARIO-SAURO-IN-CARCERE>

promessa fatta alla memoria del nostro più grande eroe del mare, dandogli in modo degno degna sepoltura. Un masso di granito semplice e puro come la Sua anima, forte come la Sua fede, ricopre le Sue spoglie e sta a indicarci nei secoli la grandezza della Patria».

Il 26 gennaio inoltre fu attribuita a Nazario sauro la medaglia d'oro da Vittorio Emanuele III, con la seguente motivazione:

Dichiarata la guerra all'Austria, venne subito ad arruolarsi volontario sotto la nostra bandiera per dare il contributo del suo entusiasmo, della sua audacia ed abilità alla conquista della terra sulla quale era nato e che anelava a ricongiungersi all'Italia. Incurante del rischio al quale si esponeva, prese parte a numerose, ardite e difficili missioni navali di guerra, alla cui riuscita contribuì efficacemente con la conoscenza pratica dei luoghi e dimostrando sempre coraggio, animo intrepido e disprezzo del pericolo. Fatto prigioniero, conscio della sorte che ormai l'attendeva, serbò, fino all'ultimo, contegno meravigliosamente sereno, e col grido forte e ripetuto più volte dinnanzi al carnefice di "Viva l'Italia!" esalò l'anima nobile, dando impareggiabile esempio del più puro amor di Patria.»  
Alto Adriatico, 23 maggio 1915 - 10 agosto 1916.

Queste immagini risultano fondamentali nel sostenere non solo l'esaltazione della morte eroica di Nazario Sauro, ma anche nell'estremizzare lo scontro contro il nemico.

Il mito di Nazario Sauro fu poi sfruttato moltissimo anche dopo la fine del conflitto con il passaggio delle terre irredente sotto il regno italiano. Accanto ad una monumentalistica molto attenta a riproporne l'effigie, molte immagini furono riservate alla casa natale, alla madre, sorella e ai figli, in particolare diverse immagini delle squadre militari dell'esercito ripresero i festeggiamenti per l'italianità del litorale adriatico, immortalando il figlio Italo con tricolore.

### 3.9. I luttini fotografici

In ultimo vorrei approfondire un'altra forma di grande interesse per l'analisi della memoria visuale dei caduti, ovvero i luttini fotografici, che possono essere intesi come testi di una narrazione che correla fotografia, scrittura e disegni, funzionali all'elaborazione del lutto, pubblici e privati insieme. Nonostante la grande quantità e varietà, possiamo dire che i luttini rappresentano un prodotto certamente più standardizzato rispetto alle fotografie che abbiamo incontrato fino ad ora. Nel luttino infatti lo spazio per il

ricordo, così come per la gloria e l'eroizzazione avevano una più chiara delimitazione e relazione, a partire dagli spazi occupati sul supporto. Mai come in questi piccoli oggetti la retorica patriottica si impossessa della memoria familiare in una strana commistione di patria e religione: come abbiamo ricordato simboli del sacrificio cristiano e del dolore stanno insieme a retoriche e simbologie politiche o laiche<sup>85</sup>. In particolare, i luttini rappresentano una certa complessità di linguaggi differenti dove però la fotografia ha un ruolo di primo piano, ed è spesso associata al testo scritto e a disegni di natura religiosa, aspetto che rende più esplicite le retoriche che si vogliono veicolare.

Pur nelle loro differenze i luttini che abbiamo incontrato nel fondo caduti ci appaiono molto omogenei anche perché si riferiscono più o meno allo stesso arco temporale<sup>86</sup>.

Uno degli aspetti più comuni rispetto alla fotografia, ad esempio, è la scelta di foto in primo piano o mezzo busto dei caduti, con pochissime varianti che privilegiano la figura intera o il piano americano. Un altro aspetto da considerare è la scelta fra abiti civili o militari. Dall'analisi dei casi ritrovati nel nostro campione, possiamo notare che vi è tendenzialmente una preferenza per la divisa.

Un dato interessante che si è potuto rilevare a questo proposito è che spesso nel luttino linguaggio visivo e linguaggio scritto sono strettamente correlati: fermo restando che tutti i luttini, in modo indiscriminato citano la morte del caduto come morte eroica per la patria, troviamo declinazioni diverse di tale eroismo e spesso l'enfasi più grande nel racconto dell'eroica morte è sostenuta da un'immagine in divisa. Al contrario nelle immagini in borghese, non viene descritto il momento della morte, ma le qualità soldato, il buon cristiano che diventa altrettanto devoto alla patria da sacrificare la propria vita.

---

<sup>85</sup> Bisogna ricordare che, come ha scritto Adolfo Mignemi, i luttini subiscono un'evoluzione stilistica e iconografica e con l'avvento del fascismo la simbologia cristiana viene del tutto eliminata lasciando il posto all'immagine della nazione, si veda: A. Mignemi, *Dalle trincee alla piazza: immagini, violenza, lutto e la memoria imposta negli anni della dittatura fascista*, in *Il Lutto, l'onore, la gloria*, cit.

<sup>86</sup> Anche se è bene ricordare che essendo una forma di commemorazione predisposta dalle famiglie di norma in concomitanza con le esequie del caduto, possiamo anche trovare luttini successivi, quando la famiglia, anche dopo anni dalla fine del conflitto poteva avere restituita la salma del congiunto e provvedeva alla sepoltura nel cimitero di residenza.



Il luttino di Ercole Bartoli ad esempio mostra oltre al primo piano del soldato, anche una delle iconografie cristiane più diffuse, quella della croce e dell'angelo protettore che veglia sulla lapide del caduto accompagnata da una frase che ne ricorda il sacrificio: "Dio degli eserciti, corona il tuo servo fedele che si sacrificò per la grandezza della Patria".



86. Luttino del soldato Ercole Bartoli

È presente inoltre un'epigrafe biografica del caduto:

Caro a tutti gli amici suoi / che teneramente amò / umile lavoratore / quanto entusiasta / dei grandi destini della Patria / ERCOEL BARTOLI / soldato del .... Fanteria / nato il 13 aprile 1880 / morto il 24 giugno 1917 / dopo atroci spasmi / eroicamente sopportati / gettava lontano da noi / sul Carso / la sua giovane esistenza / per la sua redenzione di popoli / già da tempo asserviti / al secolare nemico.

Possa la tua anima / mite e pura / impetrare / nella pace serena del cielo / rassegnazione e conforto / per noi tuoi AMICI di TEBANO

Il caso del Capitano di Complemento della Brigata Sassari, medaglia d'oro al valor militare, Eugenio Niccolai morto il 31 gennaio 1918, "colpito al cuore da una pallottola di mitraglia nemica"<sup>87</sup>. Il fascicolo è ricco di materiali, in particolare attraverso il carteggio

<sup>87</sup> [http://www.14-18.it/documento-manoscritto/MCRR\\_Caduti\\_166\\_22/11](http://www.14-18.it/documento-manoscritto/MCRR_Caduti_166_22/11)

è possibile risalire ai contatti fra Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, sindaco del comune di Macerata che avrebbe dovuto contattare la famiglia e familiari del caduto (genitori e zio paterno) che inviarono i documenti.

Un primo dato interessante si trova nel fatto che il comitato nazionale interpellava il sindaco, chiedendo espressamente di avere fonti su questo caduto in particolare, poiché essendo decorato con medaglia d'oro rappresentava evidentemente un soggetto perfetto per incarnare i valori di eroismo e devozione verso la patria così ricercati dal Boselli.

Il secondo dato interessante è che la lettera, scritta a mano, in un primo tempo chiedeva al sindaco di richiedere “una effigie” del caduto, poi corretto e sostituito esplicitamente con “fotografia”, a significare l'importanza che rivestiva questo linguaggio su tutti gli altri visuali per Boselli.

Una prima risposta si ebbe il 5 febbraio 1920 dallo zio del caduto che allegava brevi cenni biografici “dell'eroe” dove si tracciavano le esperienze che il giovane capitano aveva vissuto e lo avevano portato a compiere gesta eroiche. Il “racconto” si snoda attraverso tre principali fasi, la vita del caduto al giorno dell'arruolamento come volontario, la nuova dimensione della vita militare e infine la morte eroica.

Nel caso del capitano troviamo nel fascicolo due immagini fotografiche, si tratta in realtà dello stesso scatto prodotto in due versioni differenti, una fotografia vera e propria e un luttino. Il ritratto fotografico dello studio di Michele Schemboche, un grande atelier fotografico che aveva sedi a Torino, Firenze, Roma e Parigi, riconoscibile dal timbro a secco nell'angolo in basso a destra della fotografia. Il ritratto è a mezzo busto, leggermente ruotato di tre



87. Ritratto fotografico del capitano della Brigata Sassari Eugenio Niccolai



quarti, in abiti militari, ma spoglio di ogni attributo iconografico, fatto salvo per il copricapo militare che porta indossato. Tutta l'attenzione è per il volto, lo sguardo è diretto in camera e l'espressione sottolineata anche dalla messa a fuoco che diventa leggermente fuori fuoco più ci si allontana dal volto.

Dalle parole dello zio dunque possiamo scorgere tutte quelle virtù borghesi, intrecciate agli ideali nazionalisti, che fecero del caduto un militare valoroso:

[...] Amato dai compagni, tenuto in singolare attenzione dai superiori ed insegnanti per la sua indole mite e buona, per il suo sentire schietto e generoso, per la correttezza e squisitezza di suoi modi, per la pronta e vivace sua intelligenza. Nelle ore di riposo dallo studio prediligeva distrarsi nella musica, nella fotografia, nella ginnastica, nella cultura delle lingue straniere, nelle escursioni alpinistiche. Sentì attrazione per la vita politica: appena diciottenne entrò nel giornalismo come corrispondente di quotidiani e riviste: coprì con generale plauso e soddisfazione l'ufficio di segretario locale associazione della stampa; milito convinto ed entusiasta del partito nazionalista, di cui fondò ed organizzò una sezione in Macerata facendosi amare e stimare anche dagli avversari politici, che insieme alla sincerità di fede, ammiravano in lui il contegno sempre dignitoso, sempre equanime, sempre cortese.

La guerra apre una seconda fase del racconto dove il caduto ha finalmente la possibilità di mostrare in battaglia lei virtù di virilità e coraggio:

Scoppiata la guerra europea, egli obbediente alle sue altissime idealità patriottiche, fu fra primi ad iscriversi fra i volontari ciclisti. Chiamato nel giugno 1915 sotto le armi, mentre a 20 anni stava compiendo il terzo anno di giurisprudenza, entrò subito nel collegio militare di Modena per farvi il corso accelerato di ufficiale, e ne uscì con brillante esito, verso la metà di settembre. Il 27 del mese, abbracciati con animo fidente i genitori e gli zii, raggiunse a strasoldo in qualità di sottotenente il reggimento a lui assegnatogli, il 151° della Brigata Sassari, dal quale non ebbe più a distaccarsi.

Dal novembre 1915 al maggio 1916 fu sul Carso con i suoi intrepidi sardi, che si coprivano di gloria alle trincee [...] Con essi si recò in Trentino ai primi di giugno del 1916, rimanendovi fino anche la eroica Brigata non fu spedita, ai primi di ottobre 1917 a rinnovare la sua mirabile gesta sull'altipiano della Bainsizza.

Con essi, dopo sfuggita la prigionia in cui cadde il suo stato maggiore durante la disastrosa ritirata di Caporetto cooperò audacemente per trattenerlo il nemico e riorganizzare la truppa sbandata.

Con essi, già capitano di collegamento della 6° compagnia del 151° iniziò primo la prima vittoriosa azione dell'esercito italiano, che seguì il disastro di Caporetto: e precedentemente l'opzione che sull'altipiano di Asiago ebbe principio il 28 gennaio 1918 e termina il 31 dello stesso mese.

In ultimo la descrizione della morte eroica che da sola dimostra la *pietas erga patriam* del valoroso caduto:

E fu nelle prime ore del 31 che, dopo tre giorni di continuo combattimento e di ininterrotte epiche gesta, egli – trascinati con la parola e l'esempio gli affezionati e devoti soldati alla conquista di una arditissima più avanzata posizione sul Col di Rosso – e mentre con la sua bella ed alta persona dava ordini per rafforzarne il possesso, cadeva fulmineamente colpito al cuore da un proiettile di mitragliatrice nemico.

La sua salma, con gli onori militari venne sepolta nel cimitero comunale di Fontanelle di Conco (Provincia di Vicenza).

La regia Università di Macerata gli conferì la laurea ad honorem. Sua maestà il Re lo volle insignito della medaglia d'oro al valor militare con la motivazione seguente:

Con irresistibile slancio, alla testa della propria Compagnia, si impadroniva di una importante posizione, facendovi numerosi prigionieri e catturando armi e munizioni.

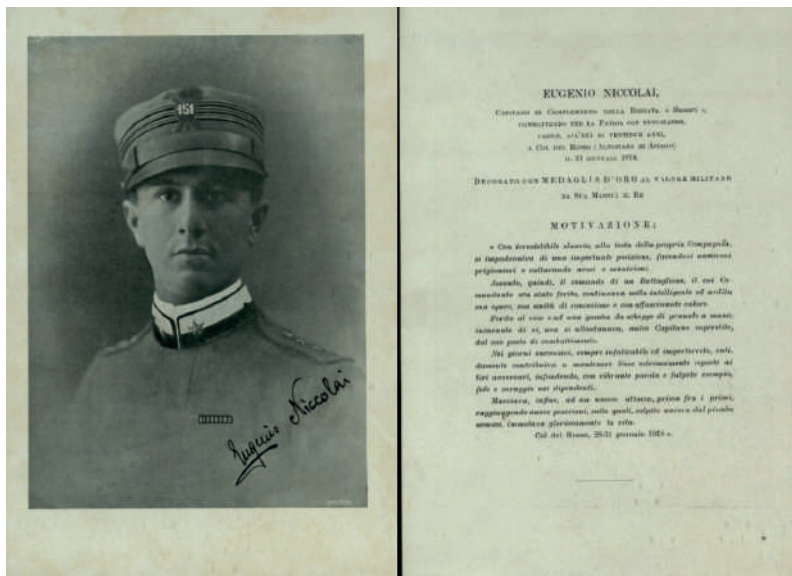
Assunto, quindi, il comando di un Battaglione, il cui Comandante era stato ferito, continuava nella intelligente ed ardua sua opera. Con unità di concezione e con affascinante valore. Ferito al viso e ad una gamba da schegge di granate a mano, incurante di sé, non si allontanava, unico capitano superstita dal suo posto di combattimento.

Nei giorni successivi, sempre infaticabile ed imperterrito, validamente contribuiva a mantenere linee estremamente esposte ai tiri avversari, infondendo, con vibrante parola e fulgido esempio, fede e coraggio nei dipendenti.

Marcia infine, ad un nuovo attacco, primo fra i primi, raggiungendo nuove posizioni, sulle quali, colpito ancora dal piombo nemico, immolava gloriosamente la vita.

Col del Rosso, 28-31 gennaio 1918

Esiste anche un luttino che pubblica lo stesso ritratto fotografico trovato in originale nel fascicolo e la motivazione per la concessione della medaglia al Valor militare. Nel passaggio tipografico abbiamo una riduzione della superficie e il ritratto appare tagliato in primo piano, inoltre i caldi e intensi toni della fotografia originale sono sostituiti da grigi molto equilibrati, e alcune parti dell'immagine sono ritoccate per arrivare a un bianco candido del colletto.



88. Luttino del capitano di brigata Eugenio Niccolai

Si trova anche una cartolina di Niccolai che però presenta un'immagine diversa dalle precedenti. Si tratta di un ritratto dove busto e viso sono decisamente molto ruotati, ma lo sguardo è diretto in camera. Anche in questo caso si tratta di una riduzione in primo piano e l'abbigliamento è militare, ma manca il cappello. La cosa interessante di queste due immagini commemorative è l'aver inserito in entrambe, in prossimità del ritratto, la firma del caduto. In entrambi in casi, inoltre, si ricorda la medaglia al valore e dunque l'atto eroico del caduto, e si affianca il ritratto dalla stampa della motivazione della medaglia d'oro, ripercorrendone la morte.

Ancor più esplicito è il caso del Tenente mitragliere Vincenzo Lama, faentino e studente universitario di Giurisprudenza, morto sul Carso. Il luttino costruisce l'immagine di un soldato coraggioso e sprezzante del pericolo: non è presente alcuna immagine, ma un ritratto a mezzo busto del caduto, che con sguardo obliquo, ma diretto in camera, stringe nella mano sinistra la sciabola, secondo un'iconografia incisiva ed eloquente a cui fa da contraltare un'epigrafe che racconta il coraggio "giocosamente" del militare:

Due volte ferito sul Carso, dove al nemico per due anni oppose la sua gioconda ed eroica giovinezza, cadde il 31 ottobre colpito da pallottola in fronte, mente impavido a difesa di un ponte sul Tagliamento manovrava personalmente la sua fida mitragliatrice. La medaglia d'argento, per alta e immediata concessione, suggellò sul campo del Sacrificio dell'Eroe: fu il bacio della Patria.

La gloriosa celeste avvolse la sua anima, bella di fede cristiana, temprata dalla sventura, allietata da ogni più nobile ideale. Il bacio di Dio eterna i suoi 23 anni – Gli amici del Circolo Universitario Cattolico



89. Cartolina commemorativa del capitano di brigata Eugenio Niccolai



90. Luttino di Vincenzo Lama

Le immagini devozionali sacre, compaiono invece con maggior frequenza nei luttini nei quali non è posta particolare enfasi nel racconto degli atti ultimi di eroismo, ma dove la morte del soldato è comunque esaltata come un sacrificio per la patria sostenuto da una fede nel divino.

Le immagini devozionali sono in questo senso molto importanti perché permettono di connettere la biografia del soldato alla retorica cristiana attraverso il racconto di parabole bibliche o evangeliche. Nel fascicolo del caduto Luigi Burattini si trova un luttino con un'immagine mariana, meno diffusa di altri simboli religiosi, ma altrettanto pregnante a livello simbolico, accompagnata da un passo della Bibbia: «Le sofferenze della vita presente non hanno proporzione alcuna colla Gloria che deve un giorno risplendere in noi».

L'immagine è a colori (unico caso trovato nel nostro campione) ed è incorniciata da decorazioni floreali e grafiche. Il ritratto riprende il caduto in primo piano ed è accompagnato da un'epigrafe che si conclude con le parole di elogio del Comandante Aloè: «Così buono, così bravo, così pieno di visibile coraggio».

Nel luttino si Anselmo Taddia invece si trova l'antifona *Praetiosa in conspectu domini mors sanctorum eius*, tratta da un salmo della Bibbia che allude alla morte dei giusti, (la traduzione in italiano "Preziosa agli occhi del Signore è la morte dei suoi fedeli"). La rappresentazione è quella del momento di trapasso accompagnato dalle benedizioni del Cristo e della intercessione e assistenza di Maria negli ultimi momenti della vita.

Nell'epigrafe, posta al di sotto del ritratto, si cita esplicitamente "l'amore inseparabile della religione e della patria":

Le tue care sembianze / ANSELMO TADDIA / resteranno incancellabili / nel cuore de' tuoi concittadini/ della Pieve di Cento / che ricordano con orgoglio il giovane buono – onesto – laborioso / delizia e conforto della famiglia / il cristiano libero e sincero / il soldato ubbidiente e forte / caduto eroicamente il 2 settembre 1915 / sull'altipiano del Carso / e ti additano ai figli / come esempio preclaro / dell'amore inseparabile / della religione e della patria.

Un'altra raffigurazione mariana si trova nel luttino del soldato Sergio Amoruso, commentata dalla frase "Ecce Mater".



91. Luttino di Luigi Burattini  
92. Luttino di Anselmo Taddia





93. Luttino di Sergio Amoruso



94. Luttino di Ercole Baldassari



95. Luttino di Sebastiano Alboni

Un altro luttino molto interessante è quello dell'artigliere di montagna Domenico Bianchedi.



96. Luttino del soldato Domenico Bianchedi



Nel fascicolo è presente anche una copia fotografica del ritratto utilizzato nel luttino, e un ritaglio di giornale dove sono pubblicate alcune lettere del caduto dal fronte.

Nel luttino, troviamo nelle pagine interne, alla destra del ritratto due epigrafi, una relativa al sacrificio in guerra:

Unico figlio / sicura promessa di un avvenire sereno / per la religione, la patria, la famiglia / gloriosamente morto combattendo aprendo sul cuore desolato / dei genitori e sorelle / un'atroce ferita / viva sempre nel ricordo delle sue belle virtù / ma con gloria ed onore / d'una patria più grande.

E una relativa alla biografia del caduto:

Milite della croce verde / membro di associazioni sportive / fortificò il corpo con le fatiche / ma nella guerra insidiosa / sulle balze del Trentino / inconsciamente colpito da una granata / implorò con un ultimo sguardo / da Dio / Eterno sospiro col cuore / vita della sua giovinezza / rassegnazione e conforto al dolore / della famiglia lontana.



97. Luttino del soldato Domenico Bianchedi

La parte esterna invece affianca un'immagine del Cristo risorto fra i morti dei campi di battaglia e la citazione "Ego sum resurrectio et vita!", citando il passo del vangelo di Giovanni dove Gesù dice a Marta: «Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà»

Accanto un'altra epigrafe dove si fa riferimento anche ai compagni del circolo salesiani e al suo impegno nella fede:

I molti compagni / del circolo salesiano Don Rua / i soci della Silvio Pellico / che amò, predilesse, ricordò ognora / nelle frequenti lettere alla famiglia / quasi ebbero con lui / affettuosa consuetudine di vita / rimpiangendo invano / il suo aperto sorriso / i sensi squisiti / dell'animo nobile e franco.

In effetti anche nel giornale «Il piccolo» di Faenza, sono pubblicate le ultime lettere dal fronte del soldato, che «scritte dinanzi alla minaccia o al pericolo» rivelavano «quella serenità grave e fiduciosa che formava la fisionomia morale di Domenico Bianchedi. Egli era una di quelle energie silenziose che sanno attingere silenziosamente le vette supreme del sacrificio e del dovere. Tutti gli affetti più santi istillati nel suo animo dalla famiglia che egli ebbe carissima, dal nostro Oratorio Salesiano, che egli frequentava tuttora, dalla scuola, che egli aveva da poco abbandonato per un impiego, concorrevano a formare la nobile indole dell'Estinto: religione, famiglia, patria, un senso profondo e cordiale di amicizia».

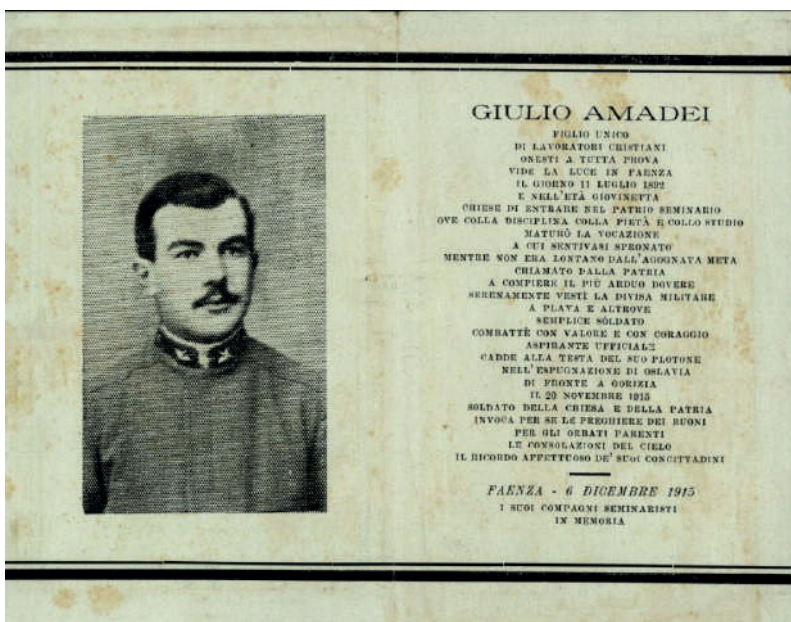
In una lettera ai genitori del 12 maggio 1916 scritta a Bergamo, in procinto di partire dal fronte scriveva:

...Ora sto benissimo, sono molto più allegro, e parto più rassegnato. Parto sorridente, colla vostra santa benedizione e colla speranza che il Santo Dio mi aiuti, mi assista e mi protegga nei pericoli. Prima di partire se posso, andrò a fare la Santa Comunione, e mi ricorderò sempre dei santi principii che mi avete insegnato. Carissimi sorridete sempre, e ad ogni luce del giorno pregate per me.....

Secondo il giornale infatti «da una fede religiosa così viva, come non sarebbe rampollato il sentimento più puro dell'amor patrio?» In effetti secondo il giornalista il caduto rappresentava un esempio luminoso di eroismo cristiano, come dimostra la sua ultima lettera dal fronte, scritta alla vigilia della morte, considerata il suo testamento patriottico:

Certamente non siamo qua per divertirci, ma per fare il nostro dovere di buoni e bravi soldati. La fame, la sete, la fatica e le intemperie non devono essere ostacoli al compimento del nostro dovere. Anzi dobbiamo affrontare questi disagi con volto sereno, colla speranza in una vittoria delle nostre armi, colla fede in Dio, coll'affezione e l'amore delle nostre care famiglie. Sorridete anche voi, o cari genitori, andate orgogliosi di avere un figlio che in questo momento offre tutte le sue forze per la grandezza e la libertà della patria. Dalle alte cime delle Alpi, dal campo dell'onore e della gloria, ricevete, o carissimi, saluti e baci dal vostro affezionatissimo Domenico.

In ultimo vorrei concludere questa brevissima carrellata con un luttino davvero particolare relativo al soldato Giulio Amadei di Faenza. Si tratta di un luttino molto sobrio che presenta da un lato la fotografia a mezzo busto del caduto in divisa militare accompagnata da un'epigrafe alla sua destra, da cui si evince che si tratta di un seminarista.



98. Luttino di Giulio Amadei

Figlio unico /Di lavoratori cristiani/ Onesti a tutta prova/ Vide la luce in Faenza/ Il giorno 11 luglio 1915 / E nell'età giovanetta / Chiese di entrare nel Patrio seminario / Ove colla disciplina colla pietà e collo studio /

Maturò la vocazione / A cui sentivasi spronato / Mentre non era lontano  
dall'agognata meta/ Chiamato dalla patria / A compiere il più arduo do-  
vere / Serenamente vesti la divisa militare / A Plava e altrove / Semplice  
soldato / Aspirante ufficiale / Cadde alla testa del suo plotone / Nell'espug-  
nazione di Oslavia / Di fronte a Gorizia /

Il 20 novembre 1915 / Soldato della chiesa e della patria invoca per se le  
preghiere dei buoni / Per gli orbatì parenti / Le consolazioni del cielo /Il  
ricordo affettuoso dei suoi concittadini

Il caduto è definito “soldato della chiesa e della patria”, con-  
figurando così un connubio perfetto di santità della patria e di  
religiosità “nazionale”, che rivela da un lato quella “confusione dei  
codici confessionali e civili” già notata da Mario Isnenghi, ma d'al-  
tra parte l'ancora notevole capacità di presa della nuova religione  
civile di matrice risorgimentale anche presso strati consistenti del  
laicato e dello stesso clero cattolico.

## Epilogo

Lo “scoppio della pace” che giunse quasi improvviso nel no-  
vembre del 1918, portò ad uno smantellamento progressivo e mol-  
to rapido di tutte le strutture della mobilitazione di guerra. Anche  
l'Ufficio Storiografico della Mobilitazione nonostante gli sforzi del  
suo Direttore, riuscì a continuare la propria opera solo per poco  
tempo: dopo la fine della guerra l'Ufficio venne progressivamente  
smantellato, in un clima in cui si tendeva a eliminare anche le trac-  
ce culturali di quelle esperienze di forte intervento statale che con-  
trastavano con la “restaurazione liberista” auspicata da buona parte  
della classe dirigente. Addirittura, lo stesso Comitato per la Storia  
del Risorgimento si propose per prendersi in carico la Biblioteca  
e l'Archivio dell'Ufficio, soluzione evitata per l'intervento di una  
commissione ministeriale presieduta da Benedetto Croce.

Per Borelli e per il suo progetto si trattava di una netta sconfit-  
ta, perché lo Storiografico era tutto proiettato sul dopoguerra, per  
la realizzazione dell'amplissima serie di monografie e di studi che  
erano stati programmati, sulla base dei materiali raccolti.

Diverso era il caso del Fondo Caduti: per quanto nuovi mate-  
riali continuassero ad arrivare al Vittoriano, o dalle famiglie, o per  
aggiunte d'ufficio (e quindi si formassero ancora nuovi fascicoli,  
come abbiamo visto nel caso dei volontari giuliani), tuttavia evi-  
dentemente il progetto si poteva considerare concluso, nella so-

stanza, dato che non erano previste esplicitamente quelle fasi successive di studio e pubblicazione dei materiali raccolti, che invece lo Storiografico aveva programmato.

Ma anche nel caso del CNSR l'impatto della pace portò a un cambiamento di paradigma. Le vie della costruzione della memoria dei caduti nel dopoguerra presero altre strade, sostanzialmente quelle della monumentalizzazione del ricordo, capillarmente perseguita anche nei minori comuni italiani, così come nei grandi sacrari nelle zone del fronte; oppure la via della celebrazione del milite ignoto, onoranza collettiva di un unico caduto, rigorosamente anonimo, monumento al soldato-massa, rispondente alla logica del soldato-operaio *jüngeriano*, emblema effettivamente delle "vittime" della guerra, aggregatore del lutto unanime di una nazione che piangeva tutta insieme e in un unico luogo la propria gioventù sacrificata.

Che bilancio quindi si poteva trarre dall'esperienza compiuta negli anni di guerra dal CNSR?

Nel complesso, il tentativo di Boselli rifletteva chiaramente una cultura della guerra tradizionale, proprio quella cultura che il nuovo conflitto tecnologico del 1914-18 stava rendendo obsoleta. Il legame fortissimo con il Risorgimento, che Boselli propugnava e impersonava, serviva, nel progetto di raccolta di fotografie dei caduti, a sottolineare i valori tradizionali che avevano sostenuto il moto di unificazione del paese. Diversamente dal progetto dello Storiografico, che era tutto centrato sulla capacità del paese di mobilitarsi in un grande sforzo modernizzatore guidato dall'alto, seguendo schemi di disciplinamento sociale non a caso ispirati e guidati dall'Esercito, alla base del progetto di Boselli c'era una concezione, o quanto meno un sottinteso implicito ed inespresso, che presupponeva, ma contemporaneamente rendeva difficile, il compito di riannodare il lutto per i caduti del Risorgimento a quello per i caduti della grande guerra. Il Risorgimento, infatti, era stato il momento dell'unificazione italiana, quindi la base per tutte le simbologie e le mitologie di carattere nazionale che avevano poi caratterizzato il mezzo secolo successivo; però era stato anche il momento conclusivo del processo di rivoluzione politica e sociale che aveva posto fine all'*ancien régime*, agli stati assoluti preunitari, e aveva portato anche in Italia per tutti la libertà e l'eguaglianza di fronte alla legge, ovvero i diritti politici e civili. Il fatto che di questo nuovo regime liberale avessero goduto i frutti soprattutto i ceti

borghesi e in misura minore i lavoratori e gli artigiani urbani, mentre restavano ancora pesantemente emarginati i contadini, cioè una gran parte della popolazione del paese, non toglieva nulla al fatto che per coloro che avevano acquisito tale pienezza di cittadinanza il moto Risorgimentale si configurasse come un passaggio storico fondamentale, che giustificava l'esaltazione e la glorificazione di coloro che avevano sacrificato la vita per quell'ideale.

Il tentativo di incorporare in questa eroizzazione e glorificazione tutti i soldati morti durante la grande guerra, compiuto da Boselli, poteva avere un senso nell'agosto del 1915, quando ancora le perdite erano limitatissime; ma di fronte alla nuova realtà della guerra che lo stesso Cadorna aveva dovuto definire come "spaventosa" e come tale da escludere che la genialità dei generali o le iniziative dei singoli potessero sovvertire la sua natura di guerra di logoramento e di consumo meccanico di materiali e di vite umane, quel tentativo di trasformare le vittime in eroi diventava molto difficile.

Il fatto che Boselli abbia continuato nel progetto fino alla fine, anche quando intellettuali accorti come Ogetti già bollavano con parole durissime gli analoghi tentativi effettuati sulla stampa illustrata, è estremamente interessante sul piano storico, perché testimonia del fatto che comunque quel progetto restava in atto, nonostante la sua palese inadeguatezza, e fu effettivamente usato, con una certa rispondenza, per fornire una cornice di senso al lutto provocato dalla guerra. Dal nostro punto di vista però non contano solo i risultati effettivi, i fascicoli effettivamente raccolti dal CNSR e che hanno costituito la base per la nostra analisi: contano anche i vuoti, i silenzi. Il fatto che abbiano risposto alla richiesta di Boselli e dei sindaci solo meno di 30.000 famiglie, una su venti se si considera il totale dei caduti, è un dato che induce a riflettere, e a cercare anche di indagare un po' – almeno indirettamente – questa area della mancata adesione, come abbiamo tentato di fare nel corso del lavoro. Infine, il fatto che Boselli e il CNSR abbiano tentato di sollecitare e di registrare questa adesione dei familiari ad un progetto che in fondo era destinato a costruire e perpetuare la memoria dei loro caduti, ci pone a disposizione un indicatore assolutamente diverso da tutti quelli che si possono ricavare dalle operazioni poste in essere nel dopoguerra. Non più attendibile, ma diverso, perché permette di registrare l'adesione delle famiglie nel momento stesso del lutto, quindi il sentimento e la sensibilità dei

familiari rispetto alla condivisione nella sfera pubblica, sia pure a fini di glorificazione della sua figura, di quella reliquia privata rivestita di un fortissimo valore affettivo che era la fotografia del congiunto caduto. Cosa molto diversa dalle forme di monumentalizzazione del dopoguerra. I fascicoli costituirono già all'epoca un elemento di aggregazione, di discussione e di rielaborazione molto più complessa e ricca di quella che io ho potuto mettere in rilievo in questo volume. In alcuni casi i Sindaci sulla base di questo tipo di raccolte svolsero o provarono a svolgere delle iniziative su scala locale, con esposizioni, cerimonie, allestimenti pubblici temporanei, addirittura in alcuni casi trattenendo copie delle fotografie per creare degli archivi locali analoghi a quelli del CNSR. In altri casi si ebbero invece episodi di mancato gradimento o addirittura lamentele o proteste. Tutto questo indica che il Fondo Caduti ha una potenzialità molto forte non solo per una analisi d'insieme e a largo raggio come quella qui compiuta, ma anche per supportare e integrare ricerche locali sul modo in cui la società civile aveva vissuto la guerra e come aveva cominciato a porsi il tema della sua memoria.

Il fatto che Boselli avesse scelto la fotografia – come base della raccolta – è indubbiamente l'altro elemento interessante e originale di questa operazione. Non abbiamo reperito, in verità, nessuna esplicita spiegazione circa le ragioni di questa scelta: ma ci pare molto probabile che siano da rintracciare nel fatto che la fotografia era un elemento memoriale considerato sostanzialmente “neutro” e oggettivo e soprattutto diffusissimo e replicabile. Come abbiamo spiegato, all'inizio Boselli dovette rinunciare alla parallela raccolta di lettere e scritti dei caduti, perché in moltissimi casi i caduti semplicemente erano analfabeti o quasi, e quindi non si trovavano scritti adeguati, mentre spesso anche le famiglie dei ceti un po' più elevati erano estremamente riottose e diffidenti a concedere questo tipo di materiale.

La scelta del CNSR è quindi molto interessante, perché implica che la fotografia qui venga usata per il suo valore di *medium* universale e praticamente omologante. È chiaro che già da molto tempo una fotografia di Nadar costava decine se non centinaia di volte di più di una *carte de visite* qualsiasi; però dal punto di vista della standardizzazione della rappresentazione la fotografia rendeva un profilo fisico del personaggio sostanzialmente molto legato agli schemi dell'apparato fotografico oltre che all'abilità del



XLV.

## CADUTI PER LA PATRIA

**Federico Galdi**, di Civitavecchia (1896) capitano, 24 ottobre a Piave.

**A. Nipio**, di Moncalvillo (1897) capitano, 28 novembre sul San Michele.

**G. B. Morandi**, di Novara (1878) capitano degli Alpini, 15 novembre.

**B. Giovanni Arzuffi**, di S. Nino (1879) tenente, 17 luglio sul Carso.

**Emiliano de Gasparis**, di Casacenda (1849) tenente, 22 settembre, sul Cal di Lana.

**Giuliano Bertoloni**, di Fiesi (1863) sottotenente, 22 ottobre.

**Angelo Turchi**, di Reggio Emilia, sottotenente.

**Michele Schiavoni**, di Loro (1869) sottotenente, 22 ottobre a San Martino.

**Giuseppe Passolunghi**, di Roma, sottotenente mediano, 19 ott. sul Carso.

**Nicola Caraffini**, di Comacina (1861) sottotenente, 31 luglio sul San Michele.

**Antonio Hungary**, di Andorno Casaruta, sottotenente, Sull'Isontina.

**Giov. Debernardi**, di Orsiera (1863) sottotenente, Orsiera.

**Giuseppe Baroni**, di Novea (1869) sottotenente, 22 ottobre.

**Rossini Scaroni**, di Cavara (1869) sottotenente, 2 novembre.

**Silvestro Oliveri**, di Callinza (1863) sottotenente, 22 ottobre sul Carso.

**Giuseppe Galini**, di Vignola (1864) sottotenente, 2 novembre sul San Michele.

**Michele Lippini**, di Marignone (1861) sottotenente, 22 ottobre.

**Antonio Ferrini**, di Salsomaggiore (1861) sottotenente dei Bersaglieri, 21 ottobre.

**Giulio Chini**, di Parma, tenente, 22 ottobre sul Carso.

**Tommaso Giacchetti**, di Madonna (1865) sottotenente, 3 novembre.

**Castelli Vianini**, di Genova, sottotenente, 9 novembre.

**Luigi Bianchi**, di Anversa (1864) sottotenente dei Bersaglieri, Sull'Isontina.

**G. B. Barzanti**, di Mantova (1861) sottotenente, Sul monte sul Carso.

**Giuseppe Bonni**, di Vallonga (1861) sottotenente, 4 ottobre.

**Ferruccio Tullio**, allievo ufficiale degli Alpini.

**Stenardo Monaco**, di Castelnuovo (1861) sottotenente, 22 ottobre.

**Salvatore Galli Cavella**, di Palanica (1863) sottotenente, 22 ottobre.

**Enrico Gioia**, di Aspiro (1864) sottotenente, Sull'Isontina, sul Cal di Lana.

**G. Pedroni**, di Torino (1869) sottotenente, 24 ottobre sul Monte.

**Pierpaolo Santandrea**, di Trivento (1861) sottotenente, 4 ottobre.

*Vedi a pagina 16 i ritratti dei generali Trossello e Bonardi.*

99. Ritratti dei "Caduti per la Patria", pagina de «L'Illustrazione Italiana» 1916



fotografo; mentre le lettere o i diari direttamente scritti dai caduti potevano configurare profili molto più particolari e personalizzati.

In altre parole, ci pare di poter dire, sulla base dell'analisi compiuta, che la fotografia viene qui usata per dare visibilità a tutti i caduti, anche a quelli dei ceti più umili, che tendenzialmente rispondevano meno, ma non per questo venivano esclusi, anzi venivano sollecitati con insistenza dalle impiegate del CNSR o dai Sindaci dei loro paesi. Si tratta di una scelta tutt'altro che scontata. Fra i pochissimi esempi analoghi che ho potuto rintracciare all'estero, quello della *Bond of Sacrifice collection* riguardava un analogo appello formulato a metà del 1917 dall'Imperial War Museum, nominalmente rivolto a ufficiali e soldati caduti e/o decorati; ma in realtà i 16.000 fascicoli arrivati e i volumi pubblicati riguardarono quasi esclusivamente gli ufficiali. Nello stesso modo anche in Italia le pagine dedicate ai caduti dell'«Illustrazione Italiana» comprendevano solo ufficiali o decorati. Sono scelte selettive rispetto alle quali l'operazione del CNSR, rivolta a tutti nonostante l'evidente inferiore risposta dei militari di truppa, può apparire anche ingenua o velleitaria; ma testimonia sicuramente della forza e della convinzione con cui una certa parte della classe dirigente italiana cercò di alimentare il mito del Risorgimento nazionale come elemento unificante per tutta la nazione.

# INDICE DEI NOMI

## A

Acconci, Alessandro 153  
Albasini, Francesco 144  
Alboni, Sebastiano 215  
Allegrezza, Stefano 12  
Almerigogna, Paolo 196  
Almerigogna, Piero 196  
Alonge, Giaime 51  
Amadei, Giulio 218  
Amato, Carmine 146  
Amato, Pierandrea 53  
Amoruso, Sergio 212  
Ancona, Umberto 196  
Andreini, Ariondo 176, 177  
Angelini, Guido 196  
Antonioli, Ferruccio 183  
Aragozzini, Vincenzo 135  
Assenza, Antonio 33  
Assmann, Aleida 6  
Assmann, Jan 6  
Assouly-Piquet, Colette 89  
Astrologo, Angelo 144  
Aubin, David 31  
Audoin-Rouzeau, Stephan 46, 47, 48, 49, 56

## B

Badessi, Agostino 196  
Bainella, Dante 196  
Baioni, Massimo 62, 63  
Baldassarri, Ercole 214  
Baldasseroni, Francesco 37  
Baldi, Alberto 98  
Baldini, Mario 145

Bambini, Giuseppe 159  
Banelli, Carlo 197  
Banti, Alberto Maria 166  
Baracchi, Ugo 143  
Barjot, Dominique 19  
Barthes, Roland 86, 88, 89, 131, 164,  
Bartoli, Ercole 206  
Battigelli, Beniamino 196  
Becker, Annette 46, 47, 48, 49, 54, 59  
Becker, Jean Jacques 53, 56, 72  
Bednawschi, Armando 196  
Belluzzo, Giuseppe 37  
Beltrame, Achille 106, 172  
Benadusi, Lorenzo 167  
Benjamin, Walter 97  
Bernoud, Alphonse 92  
Bertarelli, Achille 37,  
Beurier, Joelle 73, 106, 107, 108, 132  
Bianchedi, Domenico 215  
Bianchi, Roberto 27  
Biscioni, Raffaella 99, 171  
Bishop, Alan 43  
Bocci, Oscar Gino 143  
Bolognesi, Domenico 147, 148  
Borelli, Giovanni 35, 36, 37, 39, 40, 41, 219  
Boselli, Paolo 9, 15, 16, 21, 22, 33, 37, 40, 41, 50, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 81, 82, 83, 87, 117, 118, 123, 124, 126, 129, 169, 170, 189, 207, 220, 221, 222  
Bossolo, Carlo 145  
Bostridge, Mark 43  
Bourdieu, Pierre 47  
Bracco, Barbara 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 56, 99, 170

Bregantin, Lisa 83  
 Bret, Patrice 31  
 Brinckmann, Justus 29  
 Brittain, Vera 43  
 Brogi, Carlo 77, 94, 96  
 Brunner, Guido 135  
 Burattini, Luigi 212, 213  
 Buttitta, Ignazio 100

C

Cadorna, Luigi 36, 42, 76, 80, 221  
 Canal, Claudio 56  
 Canova, Pietro 186  
 Cantarutti, Marcello 196  
 Capodistria, Antonio 197  
 Carati, Luigi 152  
 Carnazzo, Giuseppe 143  
 Cartier Bresson, Anne 70  
 Carwin, Marco 196  
 Casalboni, Augusto 187  
 Cataldi, Beniamino 143  
 Cavazza, Contessa Lina 67  
 Cecchini, Franco 196  
 Cerruti, Luigi 29  
 Charlet, Renato 196  
 Charpy, Manuel 93, 100, 101  
 Chendi, Alfredo 142  
 Chisu, Valentino 163  
 Cicu, Erolodo 164  
 Cinti, Fabio 142  
 Clemente, Livio 196  
 Coetzee, Fran 48  
 Colecchia, Claudia 87, 196, 197  
 Collotti, Enzo 59  
 Comandini Ubaldo 25  
 Conforti, Raffaele 144  
 Cormons, Ermanno 197  
 Corradini, Luigi 22  
 Corti, Paola 20  
 Court, Justin 7

Craizer, Antonio 196  
 Crist, Tomaso 176, 178  
 Croce, Benedetto 219  
 Cutri, Luigi 182

D

D'Agostino, Alberto 196  
 D'Autilia, Gabriele 135  
 Dallolio, Alfredo 36  
 Daretti, Francesco 145  
 De Candido, Candido 196  
 De Luna, Giovanni 8, 58, 135  
 De Robertis, Giuseppe 187  
 De Zotti, Gino 197  
 Declich, Vittorio 196  
 Degli Esposti, Fabio 33  
 Del Negro, Piero 166  
 Di Valentini, Angelo 196  
 Dimier, Louis 29  
 Disdéri, André Adolphe Eugène 88, 91, 93  
 Dogliani, Patrizia 56  
 Dolci, Fabrizio 57  
 Dufaux, Ermance 101

E

Edwards, Elizabeth 190  
 Ehrlich, Paul 29  
 Einaudi, Luigi 37  
 Eucken, Rudolf 29

F

Fabbri, Fabio 34  
 Fabi, Lucio 103, 133, 174  
 Fabietti, Ettore 37  
 Faeta, Francesco 13, 99, 108  
 Falco, Giuseppe 203  
 Falzone del Barbarò, Michele 94  
 Faron, Olivier 56, 57, 61  
 Fasil, Basilio 196

Fauro, 'Timeus' Ruggero 197

Fava, Andrea 25

Favaro, Adriano 104, 131

Favi, Eugenio 137, 138

Feldman, Gerald D. 19

Ferrari, Stefano 88

Finali, Gaspare 63

Finzi, Teodoro 197

Fiorentino, Giovanni 13, 102, 172

Foddai, Mario 192, 194

Fouilloux, Étienne 53

Fournel, Victor 90, 93

Fracassi, Angelino 151

Frazin, Mario 197

Freund, Gisèle 90

Friedrich, Ernst 59

Furiozzi, Massimo 32

Fussell, Paul 43, 58

## G

Gance, Abel 51

Gardenghi, Remo 142

Garibaldi, Giuseppe 167

Gaspardis, Umberto 197

Gavelli, Mirtide 171

Geromet, Ermanno 197

Gibelli, Antonio 56

Gini, Corrado 37

Ginsborg, Paul 166

Giolitti, Giovanni 21, 23, 32

Gioppi, Luigi 94

Gooch, John 167

Gorgone, Sandro 53

Grego, Ferruccio 197

Gualtiero, Rossi 161

Guarna, Francesco 181

Guastalla, Enrico 197

Guena, Elena 154

Guerrini, Irene 42

Gulli Grigioni, Elisabetta 154

## H

Haber, Fritz 29

Haeckel, Ernst 29

Hart, Janice 190

Hasluck, Paul H. 94

Hauptmann, Gerhard 29

Herf, Jeffrey 58

Hervé, Gustave 28

Horn, Guido 197

Horne, John 10, 19, 29

Hürter, Johannes 21

## I

Ienco, Giovanni 197

Ipavitz, Andrea 197

Ius, Luigi 197

## J

Janz, Oliver 54, 56, 57

Judt, Toni 8

Jünger, Ernst 53

## K

Kers, Arrigo 197

Klinkhammer, Lutz 56

Kopytoff, Igor 190

## L

Labanca, Nicola 166

Lagorio, Francesca 48

Lama, Vincenzo 210

Lamprecht, Karl 29

Le Breton, David 132

Leed, Eric J, 6, 43, 45, 52

Lemagny, Jean-Claude 149

Lenoci, Bertoldi Liana 154

Leoni, Diego 44, 59

Liebermann, Max 29

Liebman, Giorgio 197

Liebman, Roberto 197

Lovatti, Battista 187  
 Lucchini, Ettore 197  
 Lunazzi, Umberto 197

M

Macrì, Giuseppe Fausto 183  
 Maionica, Ruggero 197  
 Maisano, Michele 182  
 Malabotti, Marina 99  
 Martini, Ferdinando 63, 123  
 Mazzacane, Lello 134  
 McCauley, Elizabeth A. 88, 91  
 Medri, Luigi 162  
 Menegon, Salvatore 197  
 Meyer, Eduard 29  
 Mignemi, Adolfo 205  
 Mineccia, Francesco 102  
 Miniero, Alessandro 56  
 Moderni, Mario 154  
 Molinari, Aldo 155  
 Mondini, Marco 55, 73, 105, 167  
 Mondolfo, Ugo 37  
 Monteleone, Renato 196  
 Mori, Giorgio 26  
 Morpurgo, Salomone 37  
 Morrone, Paolo 37, 38, 83  
 Mosse, George 16, 44, 45, 59, 70, 71, 72, 166  
 Musil, Robert 44, 45  
 Musso, Stefano 34  
 Muzzarelli, Federica 154, 203

N

Nadar, Félix Tournachon 91, 222  
 Namias, Rodolfo 78, 80, 82, 131  
 Nezzo, Marta 75, 103  
 Niccolai, Eugenio 206, 207, 210, 211  
 Nordio, Aurelio 197, 199

O

Ojetti, Ugo 17, 75, 103, 110, 221

Oliva, Gianni 105  
 Orasi, Aldo 150  
 Orazi, Stefano 189  
 Orneti, Ettore 142  
 Orvieto, Adolfo 39

P

Padoa, Aldo 197, 198, 199  
 Padovan, Bruno 197  
 Padre Gemelli, Agostino 52  
 Paggi, *Leonardo* 52  
 Palizzi, Caristo 187  
 Paoloni, Giovanni 28  
 Parovel, Antonio 197  
 Pasini, Romano 197  
 Paul, Harry W. 28  
 Pavan dalla Torre, Ugo 171  
 Pavia, Alessandro 167, 168, 169  
 Perricone, Rosario 100  
 Petracchi, Giorgio 21  
 Petri, Rolf 46  
 Pisa, Beatrice 25  
 Pizi, Nicola 185  
 Pizzo, Marco 12, 169  
 Plamper, Jan 46  
 Pluviano, Marco 42  
 Polonio, Ugo 197  
 Pranzini, Vittorio 154  
 Prezzolini, Giuseppe 37, 39, 40, 200  
 Prister, Marco 197  
 Procacci, Giovanna 69, 70  
 Procacci, Giovanni 28  
 Prost, Antoine 5, 8, 60, 61

Q

Quarantotto, Silvio 197, 198

R

Rasera, Fabrizio  
 Rasmussen, Anne 31

- Rava, Luigi 62, 64  
 Redenti, Enrico 37  
 Remarque, Erich Maria 69  
 Riall, Lucy 166  
 Ringer, Fritz 28  
 Rioux, Jean-Pierre 28  
 Roma, Angelo 29  
 Romanelli, Raffaele 21  
 Rossini, Daniela 26  
 Rouillé, André 149  
 Rusconi, Gian Enrico 21
- S
- Salandra, Antonio 20, 21, 23, 25, 32, 33, 79  
 Sanfilippo, Matteo 20  
 Sauro, Nazario 197, 201, 202, 203, 204  
 Schemboche, Michele 207  
 Schroeder-Gudehus, Brigitte 30  
 Serra, Renato 187, 188, 189  
 Shevin Coetzee, Marilyn 48  
 Siega, Angelo 197  
 Sieglbaum, Lewis H. 19  
 Sillani, Giuseppe 197  
 Simili, Raffaella 32  
 Slataper, Guido 201  
 Slataper, Mario 197  
 Slataper, Scipio 197, 200, 201  
 Solmi, Arrigo 37  
 Spera, Enzo 99  
 Staderini, Alessandra 25, 166  
 Stefanelli, Ettore 142  
 Stossich, Bruno 197  
 Stromberg, Roland R. 30  
 Fratelli Alinari 77, 91, 92, 134, 135, 151  
 Stuparich, Carlo 197  
 Stuparich, Giani 198  
 Stuparich, Suvich Claudio 197
- T
- Taddia, Anselmo 212, 213
- Tagliaccia, Antonio 177  
 Talbot, Henry Fox 168  
 Talò, Musardo 154  
 Tarozzi, Fiorenza 171  
 Tarroni, Federico 142  
 Thaon de Revel, Paolo 203  
 Tichi, Oreste 144  
 Todaro, Fabio 196  
 Tomassini, Luigi 12, 26, 33, 34, 65, 70, 73, 92, 102, 106, 107, 169  
 Tosi, Luciano 30  
 Toti, Enrico 171, 172, 173, 174  
 Trambusti, Bruno 194  
 Traverso, Enzo 8
- V
- Valenti, Ladismiro 146  
 Valiani, Leo 21  
 Vallicelli, Giuseppe 146  
 Van Houtte, Paul 29  
 Varsori, Antonio 21  
 Vayra, Giuseppe 182  
 Venezian, Giacomo 197  
 Venezian, Giulio 197  
 Ventrone, Angelo 22  
 Veray, Laurent 72  
 Verdi, Giuseppe 183  
 Versaci, Antonio 184, 185  
 Viezzoli, Francesco 197  
 Vigezzi, Brunello 21  
 Volpe, Gioacchino 37  
 von Behring, Emil 29  
 von Bode, Wilhelm 29  
 von Wassermann, August 29
- W
- Walmarin, Ferruccio 197  
 Winter, Jay 5, 8, 48, 50, 51, 58, 60, 61  
 Wohl, Robert 43

X

Xydias, Spiro 197

Y

Yorik (pseud. di Pietro Coccoluto Ferrigni) 92

Z

Zadra, Camillo 44, 59

Zanetti, Guido 194, 195, 196, 197

Zannier, Italo 94

Zanzani, Natale 158, 159

Zeller, Guido Romeo 197

Zingali, Gaeta 37





Finito di stampare nel mese di Settembre 2021  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Telefono 050 313011 • Fax 050 3130300  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)





Subito dopo l'intervento dell'Italia in guerra, il 1° agosto 1915, Paolo Boselli, nella sua veste di Presidente del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, promosse una vasta e sistematica opera di raccolta di documentazione, anche fotografica, relativa al primo conflitto mondiale. Il volume intende ricostruire questa singolare operazione di elaborazione collettiva del lutto analizzando come il progetto tentò di riassorbire il sacrificio di centinaia di migliaia di giovani morti nella guerra di massa e industrializzata entro le coordinate "eroiche" dell'epopea risorgimentale. Al centro dell'analisi i ritratti fotografici dei caduti, studiati sia come espressione di autorappresentazione dei soldati, che come strumento connesso alla dimensione più privata del lutto e delle pratiche familiari del ricordo.

**Raffaella Biscioni** Raffaella Biscioni è RTD/B presso l'Università di Bologna, dove insegna *Storia e Tecnica della fotografia e degli audiovisivi*. Storica contemporaneista, specializzata in storia della fotografia, è membro del consiglio direttivo della *Società italiana per lo studio della fotografia (SISF)*. Fra le sue pubblicazioni recenti *Rovine di guerra. Distruzioni, rappresentazioni e memorie fotografiche del patrimonio culturale italiano durante la prima guerra mondiale* (Pacini, Pisa, 2021).



€ 22,00