

CAMILLO ZADRA

IL FONDO FOTOGRAFICO MAURIZIO RAVA

LA DONAZIONE RAVA

La N. D. Vittoria Rava regalò al Museo circa 30 oggetti fra armi e altri cimeli oltre a sette grandi album di fotografie, appartenenti al defunto suo marito il ten. e gen. e Maurizio Rava, ricordi personali della guerra da lui combattuta nel 1915-1918. Detti oggetti vennero in parte esposti in vetrina nella Sala del fante, in attesa di una visita da parte della Sig.a Rava, la quale più tardi ci donerà altri oggetti ricordo appartenuti a S.E. quando era Governatore della Somalia, oggetti che passeranno ad arricchire le Sale Coloniali.

Così il verbale della Direzione del Museo Storico Italiano della Guerra registrava il 23 marzo 1942 l'ingresso nelle raccolte di questa importante donazione¹. La corrispondenza che il presidente aveva già scambiato con la signora Vella fa luce sui passaggi precedenti.

Il generale aveva goduto di una certa notorietà per gli incarichi ricoperti nell'ambito del Regime. Era stato segretario generale della Tripolitania, segretario federale a Tripoli, vice governatore della Tripolitania, segretario federale di Mogadiscio, governatore della Somalia². Uscito di scena nel 1935 quando al governo della Somalia era stato chiamato Rodolfo Graziani, Rava era stato richiamato in servizio nell'Esercito come generale di brigata il 20 settembre 1940 e inviato in Libia, dove era stato ferito nel corso dei combattimenti tra forze italiane e britanniche del gennaio 1941, a Bardia³. Trasferito a Roma, era morto il 24 gennaio 1941.

Il 31 agosto il presidente aveva scritto alla «Nobil donna Vittoria Vella Ved. di S.E. il Ministro Rava [...] per chiedere alcuni ricordi personali dell'eccellenza il Vostro defunto Consorte Ministro Maurizio che ritornato dalla Cirenaica in licenza per le ferite riportate decedeva il 24 gennaio u.s.. Il nostro Museo che è l'unico tempio d'Italia che conservi di ogni arma e cimeli non può mancare di avere esposti all'ammirazione e venerazione del grande pubblico che lo frequenta anche i ricordi dell'eccellenza Vostro

defunto Consorte». «Perdonate illustre Signora» – aggiungeva – «se chiediamo con insistenza e ciò per la finalità e gli scopi del nostro Istituto altamente patriottico che ben certamente voi compresa dell'importanza ci vorrete favorire»; ed allegava «una circolare dalla quale rileverete le finalità del nostro Museo».

La signora, che capì come il Museo fosse dedicato soprattutto al primo conflitto mondiale, il 17 novembre rispose che avrebbe volentieri inviato dei “ricordi di guerra” relativi a quel conflitto. Rava vi aveva preso parte sia in reparti combattenti che presso il Comando Supremo, e quindi inviò armi da fuoco austriache, dotazioni dei soldati dei due eserciti, frammenti di una granata, «una croce da altare di una chiesa distrutta dal nemico», una bandiera italiana «che già sventolò per prima issata da Maurizio Rava nelle località e nelle ore sotto indicate e che furono sulla bandiera stessa scritte di suo pugno dallo stesso Rava», e infine «9 grandi album di fotografie di guerra 1915-18»⁴.

In calce alla lettera figuravano, scritti a penna, pochi cenni biografici relativi al defunto: la data di nascita (1878), la sua partecipazione alle operazioni in Somalia nel 1908-1909 e alla guerra italo-austriaca, l'essere stato «tra i fondatori del Nazionalismo e del Fascio Romano», l'incarico dal 1931 al 1935 di Governatore della Somalia, la ferita a Bardia, il rientro a Roma seguito dalla rapida morte⁵.

Il presidente tuttavia si aspettava una donazione relativa all'ultimo, più prestigioso, periodo della vita dell'illustre caduto. Prendendo atto della pur generosa proposta di donazione, provò ad insistere e in una seconda lettera evidenziò «come dall'elenco degli oggetti stessi non risultino cimeli personali portati da S. Eccellenza il Generale»; il Museo avrebbe senz'altro esposto «quelli che lo ricordano nella sua vita militare essenzialmente 1915/1918» nella sala del Fante d'Italia «fra i grandi generali»⁶; sarebbe però stato un onore poter esporre la sua immagine di alto funzionario «in una delle sale Coloniali a ricordo del Suo Governatorato in Somalia», se la signora avesse donato dei cimeli rappresentativi di quella stagione.

A gennaio 1942 la donazione non era stata ancora perfezionata. Forse per accelerarne la conclusione, il 24 gennaio 1942, primo anniversario del decesso del generale, il presidente comunicò alla vedova la pubblicazione su “Il Brennero” della notizia dell'importante donazione promessa, «a tributo di ringraziamento e di omaggio alla memoria dell'Eccellenza il Go-



Maurizio Rava con dei commilitoni (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 8/2818).

vernatore vostro Illustre Consorte». Confermò che i cimeli della Grande Guerra sarebbero stati a breve collocati «nella sala del Fante d'Italia» e che il Museo si riprometteva «di espletare un'altra esposizione di cimeli che in un secondo tempo V. S. Ill.ma ben certamente si degnerà di favorire nelle sale Coloniali dove la figura del Vostro illustre consorte rivivrà in un ambiente più parlante, cioè in quello che riguarda la sua vita proficua ed attiva di Governatore della Somalia». Il quotidiano riprendeva la biografia ufficiale di Rava, ne ricordava gli studi compiuti, l'impegno nel movimento nazionalista, gli interessi coloniali e la sua partecipazione alla Grande Guerra «come ufficiale di complemento degli Alpini percorrendo i vari gradi intermedi»⁷. Il giornale ne riproponeva il curriculum militare («ferito nella grande guerra; due volte decorato al Valore militare e una al valore marinaro [sic], e da ultimo partecipava valorosamente alle operazioni belliche sul fronte libico, al confine egiziano, rimanendo ferito a Bardia»⁸); ribadiva infine la speranza del Museo di ospitare «le testimonianze del

valore militare e della intensa attività colonialista del compianto Ministro Maurizio Rava»⁹.

Il 27 febbraio il Museo rinnovava alla vedova l'impegno della prossima esposizione dei cimeli della Grande Guerra – nel frattempo pervenuti – «in una apposita vetrina che stiamo facendo» e, per l'ennesima volta, l'auspicio «di qualche cimelio per un reparto della sala Coloniale che illustri e ricordi la intelligente opera coloniale a cui il Vostro nobile Congiunto si era dedicato, nonché il suo valore di eroico combattente».

Da Roma non giunse tuttavia nulla degli anni africani di Rava e le sale coloniali non conservarono traccia del suo operato. Ciò contribuì a far sbiadire la memoria di quella stagione di Maurizio Rava, il cui nome rimase invece associato soprattutto agli album fotografici. Con il passare degli anni, quella raccolta, ammirata per la composizione, la qualità delle immagini, l'accuratezza delle didascalie, fu molto consultata. Si ignorò tuttavia a lungo che dal gennaio 1917 il capitano – poi maggiore – Maurizio Rava aveva diretto la Sezione cinematografica dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo, che a partire dall'11 marzo 1917 aveva assunto anche quella della Sezione fotografica, mantenendo tale ruolo fino al 20 febbraio 1919 e che, di quell'incarico, la documentazione inviata dalla vedova del generale costituiva la testimonianza.

Quegli album, dunque, oltre che costituire una ricca documentazione visiva del primo conflitto mondiale, erano un vero cimelio di guerra. Vittoria Vella non avrebbe potuto donare testimonianza più significativa e pertinente della partecipazione di suo marito alla Grande Guerra.

MILITARI FOTOGRAFI E FOTOGRAFI MILITARI

Durante la Grande Guerra, molti militari – ufficiali ma anche soldati – partirono per il fronte portando con sé la propria macchina fotografica¹⁰, con la quale scattarono un gran numero di immagini che inviarono a casa e conservarono come ricordo di quella loro esperienza. Formalmente proibita, si trattava di un'attività tollerata ed anzi sfruttata dai Comandi i quali si servirono spesso di immagini prodotte da militari fotografi.

Tra quanti già prima del conflitto avevano praticato la fotografia, alcuni, una volta arruolati, vennero inquadrati in speciali squadre per continuare a svolgere quell'attività, ora volta a riprendere il territorio posto oltre le prime

linee, al fine di svelare l'organizzazione, i movimenti e le postazioni del nemico e verificare l'efficacia dei tiri d'artiglieria. Lavoravano con apparecchi complessi, dotati di focali che permettevano di riprendere nitidamente anche a grande distanza, a bordo di aerei o da località poste a quote elevate.

Qualcuno tra loro fu impiegato nella produzione di immagini di guerra destinate ai mezzi di informazione, ai ministeri, alle ambasciate, ai consolati, ad essere esposte in mostre pubbliche¹¹ o proiettate come diapositive nel corso di conferenze: foto diverse sia da quelle amatoriali a circolazione privata che da quelle strettamente operative, foto che più di altre vennero viste dagli italiani. Questi fotografi lavorarono alle dipendenze dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo, inquadrati in una struttura che ebbe nomi diversi nel corso della guerra, da ultimo Sezione fotografica, cui si affiancò dal 1° gennaio 1917 una Sezione cinematografica alla cui direzione fu chiamato il capitano Maurizio Rava, struttura alla quale si deve la produzione delle immagini contenute nel fondo fotografico che porta il suo nome.

CENSURA “NEGATIVA” E CENSURA “ATTIVA”

Oltre a una squadra fotografica a servizio del Comando Supremo, nel maggio 1915 l'Esercito italiano disponeva di due squadre assegnate rispettivamente alla 2^a e 3^a Armata, di quattro squadre telefotografiche da montagna e di altre inquadrature con i reparti del Genio e all'Aeronautica (addette ai dirigibili, ai gruppi aerei e alle squadriglie), anch'esse per fini tattici¹². I reparti presso cui operavano le squadre fotografiche erano dotati di laboratori di sviluppo e stampa.

L'entrata in guerra dell'Italia avvenne al termine di una mobilitazione interventista durata mesi. Per quanto attivi e motivati, tuttavia, gli italiani favorevoli alla guerra rappresentavano una netta minoranza della popolazione. Il governo Salandra era consapevole che senza una diffusa adesione dell'opinione pubblica, l'Italia non avrebbe retto allo sforzo richiesto. Dopo aver adottato già nei mesi della neutralità misure di controllo sulla stampa, a partire dal maggio 1915 il governo accentuò la vigilanza sui mezzi di comunicazione per contenere attraverso un'informazione addomesticata l'eco dei disagi provocati dalla

mobilitazione, le discussioni sulla guerra, sui suoi effetti sugli approvvigionamenti e sulla società in generale e per evitare che le notizie sulle perdite in vite umane diventassero occasione di protesta politica.

I comandi militari ritenevano fosse compito dell'autorità politica farsi carico del sentimento pubblico a favore della guerra¹³, cosa che il governo fece con una censura via via più stretta e penetrante e con misure sempre più restrittive verso ogni forma di manifestazione pubblica che avesse il carattere di opposizione al conflitto.

È ben vero che, se da un lato Cadorna non manifestava alcun interesse per la comunicazione¹⁴, per parte sua le recriminazioni della stampa per le difficoltà ad accedere alle notizie sull'andamento delle operazioni non erano certo in funzione di un discorso critico sulla guerra (alla cui ineluttabilità si erano adeguate – fatta eccezione per la stampa socialista – anche le testate neutraliste) quanto, all'opposto, per poter sviluppare un'azione più efficace a sostegno dello sforzo bellico.

Fu Ugo Ojetti – intellettuale fiorentino, firma prestigiosa del “Corriere della Sera”, critico d'arte, abile organizzatore culturale – arruolato e assegnato al Comando Supremo, ad ispirare le linee di azione destinate a ridurre la distanza tra i militari e il mondo dell'informazione. Attraverso una serie di promemoria elaborati tra il dicembre 1915 e l'aprile 1916, Ojetti diede forma a un moderno progetto di Ufficio Stampa e ad un organico programma di iniziative volte alla comunicazione sia interna che verso l'esterno del paese, relative ai media allora disponibili: la stampa, la fotografia e la cinematografia¹⁵: in breve, le parole e le immagini che alimentavano il sentire dell'opinione pubblica.

Nel 1916, con il consenso del generale Carlo Porro, vicecapo di Stato Maggiore, venne istituito presso il Comando Supremo un «Ufficio Stampa per i corrispondenti di guerra italiani ed esteri nella zona di operazioni, incaricato anche della censura degli articoli che i corrispondenti avrebbero inviato ai loro giornali», a capo del quale fino ai primi mesi del 1918 fu posto il colonnello Eugenio Barbarich¹⁶. A seguito di questa decisione, il piccolo gruppo di fotografi che già vi operavano fu riorganizzato in Reparto fotografico, e successivamente in Sezione fotografica, destinato alla produzione di materiale finalizzato a valorizzare l'operato dell'Esercito e a creargli una buona immagine. Stessa finalità ebbe dal 1917 la Sezione cinematografica.

Un primo segnale di apertura, dopo mesi in cui gli organi di stampa erano stati tenuti lontano dalle zone di operazioni, si era registrato nell'agosto-settembre 1915, quando Cadorna aveva autorizzato la visita al fronte di un gruppo di una cinquantina di giornalisti. Successivamente, nel gennaio 1916, una decina di loro¹⁷ venne ammessa in forma stabile al Comando Supremo, con il vincolo della censura su ogni testo destinato alla pubblicazione¹⁸.

Quotidiani e settimanali avevano bisogno di sempre nuovo materiale da pubblicare, ma mentre i testi giornalistici potevano essere costruiti a tavolino utilizzando i bollettini militari, per scattare le foto ci voleva qualcuno fisicamente sul posto. Le proposte avanzate da Ojetti portarono a relazioni migliori tra i militari e il sistema della stampa anche in merito a questo aspetto. I giornalisti vennero autorizzati a scattare fotografie (naturalmente da sottoporre a censura) e fu deciso che anche il Servizio fotografico avrebbe fornito materiale fotografico al mondo della stampa¹⁹. Si trattava di una decisione consequenziale alla creazione stessa dell'Ufficio Stampa, dedicato ad assicurare un flusso di informazioni e di immagini verso i giornali. Si trattava di sottolineare determinati aspetti della vita al fronte, tacerne (o ridimensionarne) altri, sia con la parola che attraverso le immagini. Servivano quindi fotografie in quantità tale da soddisfare le richieste di un sistema articolato e in perenne ricerca di materiali nuovi. Le immagini dovevano essere numerose, di buona qualità, gratuite, inviate con regolarità e tempestività, assicurandone l'esclusiva al giornale che le riceveva²⁰.

Se l'intento era fornire agli italiani per mezzo della stampa «i materiali – e con essi i termini – di visualizzazione del conflitto»²¹, si doveva provvedere ad una produzione a ciclo continuo. Era un programma impegnativo sul piano organizzativo, che faceva dell'Ufficio Stampa il tramite di un inedito protagonismo politico del Comando Supremo nei confronti del sistema dell'informazione, al quale veniva fornito un accesso privilegiato all'immagine delle operazioni militari.

L'assunzione di iniziativa nella produzione di fonti visive da parte dell'Esercito, assieme alla censura sui mezzi di informazione praticata dal governo, garantirono un efficace controllo sull'informazione²².

Fino a quel momento tuttavia, scriveva Ojetti all'inizio del 1916, bisognava prendere atto che «[i]n nove mesi di guerra i periodici illustrati italiani hanno pubblicato e ripubblicato con monotonia molte fotografie

d'uno stesso soggetto», trascurandone tanti altri: «munizionamenti, baraccamenti, rifornimenti, [...] macelli, forni, ospedali, bagni, ecc. – che con l'evidenza del documento fotografico, potevano provare, specie al pubblico d'oltralpe e d'oltre mare, la grandezza e l'ordine dello sforzo militare che compie l'Italia. Così mancano i ritratti degli Alti Comandi e, in genere, di tutti coloro che hanno pel pubblico, rispetto alla guerra, fama o notorietà». Si trattava dunque di «stabilire un continuo contatto, anche di persona» con le sezioni fotografiche operanti nell'Esercito «così da poter chiedere loro di eseguire prontamente pel Comando Supremo determinati ritratti, gruppi, vedute, scene, ecc. Perché la scelta dei soggetti è di prima importanza per un'utile propaganda». Senza rinunciare ad attingere alla produzione amatoriale²³.

Le fotografie del Reparto fotografico insisteranno così nel riprendere batterie di artiglieria in azione, file di autocarri che trasportano soldati, colonne di militari in marcia, militari nell'attesa dell'assalto, soldati in riposo dopo l'azione; e accanto a questo, lunghe file di prigionieri austro-ungarici, materiali catturati al nemico, appostamenti e pattuglie in alta montagna e tra le nevi. Senza dimenticare la visione di chiese e di villaggi ridotti in macerie dai bombardamenti austro-ungarici: rovine che, mentre additavano la brutalità e la barbarie del nemico, sostituivano all'immagine irrapresentabile dei corpi dei soldati morti, quella di distruzioni dolorose che ferivano lo sguardo e i sentimenti dei lettori, ma non li precipitavano nella disperazione. Le chiese e le case, a differenza dei soldati e dei civili morti, si sarebbero potute far rivivere²⁴.

Si trattava di una concezione 'propositiva' della comunicazione²⁵, una visione che si stava diffondendo presso gli eserciti delle contrapposte alleanze e che operò fianco a fianco dello strumento collaudato della censura praticata verso la stampa da organi civili e militari²⁶, mentre sui film e sulle fotografie²⁷ il controllo era in capo alla stessa Sezione fotografica del Comando Supremo.

VEDERE, FOTOGRAFARE, MOSTRARE

Nel merito di questo compito, mentre l'Ufficio Stampa era chiamato a decidere tra cosa distribuire e cosa *non* distribuire, per i fotografi che lavoravano al suo servizio esistevano due possibilità: fotografare o non

fotografare. Da non fotografare era sia ciò che non aveva motivo di essere ripreso a scopo documentativo, sia ciò che rivestiva una ragione per *non* essere fotografato. Gli uomini dell'Ufficio Stampa operavano sulla base di una committenza al tempo stesso semplice ma dai contorni sfumati: documentare ogni aspetto del conflitto in grado di attestare la capacità organizzativa e l'efficienza dell'esercito, l'efficacia dei piani operativi, i risultati conseguiti, il comportamento dei soldati – ma anche il costo doloroso della guerra: le perdite umane, i feriti, le distruzioni. Dovevano muoversi entro l'area delimitata da ciò che non aveva interesse documentario e da quanto contrastava con le finalità della comunicazione. Non si fotografarono quindi le trincee italiane distrutte dai bombardamenti nemici, le scene di caos nelle proprie linee, lo sfacelo della ritirata da Caporetto. E a maggior ragione non si fotografarono gli effetti dei proiettili – soprattutto dei colpi delle artiglierie – sui soldati: i corpi maciullati e smembrati, le mutilazioni devastanti²⁸: immagini non utilizzabili se non in un contesto di denuncia contro la guerra. Ma, prima ancora, non fotografabili per una forma di autocensura degli stessi fotografi, originata dall'orrore provocato dalla visione del corpo scomposto e sformato²⁹. Che si trattasse di esperienze visive frequenti per i soldati e per le stesse squadre fotografiche, ne danno conferma diari e lettere di militari; che le ferite fisiche e psichiche dei combattenti avessero un'incidenza importante e delle ripercussioni profonde sullo stato d'animo dei soldati è altrettanto noto³⁰. Si vedeva, dunque, ma non si fotografava.

Si fotografarono invece, e frequentemente, i corpi dei soldati morti, soprattutto austro-ungarici. Abbandonati lungo strade di campagna, nelle strade e nelle piazze, galleggianti nei fossi. Si trattava quasi sempre di foto scattate a qualche giorno dal decesso (talvolta mentre i combattimenti erano ancora in corso); in qualche caso il processo di decomposizione era già evidente, accelerato dal loro permanere a lungo all'aperto, esposti agli agenti atmosferici. Per i soldati e i fotografi si trattava di un'esperienza sensoriale tra le più sconvolgenti. Nel fondo Rava, in non pochi casi i volti dei cadaveri appaiono coperti da teli o da parti dell'uniforme (non è chiaro se da chi li stava raccogliendo o dallo stesso fotografo prima dello scatto): segno che l'integrità del viso era compromessa³¹.

Rispetto alla circolazione di immagini di corpi senza vita, la censura fu molto restrittiva. Furono pochissime le foto di caduti italiani pubblicate. Per un certo periodo alcuni giornali proposero i fotoritratti di militari morti per

cause di guerra, mai le immagini dei corpi sul campo di battaglia. Ma anche immagini di situazioni apparentemente più innocue avrebbero potuto autorizzare letture contrastanti: trincee allagate, movimenti di truppa, atteggiamenti ed espressioni dei soldati: era compito dell'Ufficio Stampa decidere cosa diffondere. Della ritirata italiana da Caporetto, ad esempio, la Sezione foto-cinematografica non conservò se non le foto che mostravano un arretramento ordinato; quelle che documentavano la confusione e le dimensioni della tragedia le troviamo invece nelle immagini scattate dagli austriaci³².

LA RICEZIONE: UNA QUESTIONE APERTA

Luigi Tomassini³³ calcola che negli anni del conflitto il 90% delle foto pubblicate dalla "Domenica del Corriere" abbia avuto come soggetto la guerra. Tra il 1914 e il 1918 le foto di guerra pubblicate dal settimanale furono 4.230 (3.453 nel periodo dell'intervento italiano), dedicate a combattimenti, paesaggi di guerra, soldati ed eserciti; prigionieri, feriti e morti; regnanti, personalità militari e politiche; armi, munizioni e lavoro; distruzioni; cerimonie e commemorazioni; storia della guerra; tecnologia e trasporti; manifestazioni collettive correlate alla guerra. Tra tutte queste categorie, quelle meno presenti furono i "combattimenti" e i "morti", nel primo caso per la scarsità di materiale dovuta alle difficoltà di ripresa, nel secondo «per motivi di censura e autocensura». Fa da contraltare, sulla stessa testata, la presenza di illustrazioni di Beltrame con immagini di battaglie: fra il 1915 e il 1918 il 45% delle copertine (91) fu dedicato a questo soggetto³⁴.

Come agirono le fotografie sull'opinione pubblica? «[L]e immagini della guerra che ci sono pervenute – osserva Tomassini – e che ora esaminiamo non sono solo un modo per conoscere oggi la realtà della guerra di allora, ma sono state anche un elemento attivo del processo storico, hanno esercitato esse stesse un ruolo più o meno importante nel determinarne il divenire, non fosse altro come parte integrante della informazione e della propaganda di guerra»³⁵.

Considerando che sui giornali non comparivano che raramente scene con cadaveri e che le immagini descrivevano situazioni assimilabili a un gigantesco cantiere più che a una vicenda drammatica e sanguinosa, la

visione della guerra offerta dalle fotografie trasmetteva un senso di ‘normalità’, seppur straordinaria. E mentre chi combatteva viveva l’esperienza frammentata e ‘cieca’ della trincea, senza poter cogliere il senso complessivo degli eventi cui partecipava, succube com’era della dimensione fuori scala del campo di battaglia, della ‘invisibilità’ del nemico, di una incombente minaccia, della casualità della morte, chi viveva lontano dal fronte percepì la guerra attraverso una saturazione di immagini e di parole con cui si rappresentava solo il ‘prima’ e il ‘dopo’ rispetto al momento cruciale dell’assalto alle linee nemiche. Una quantità di media – quotidiani e periodici, volumi fotografici, diapositive, stereoscopie, film e “giornali” documentari, locandine e manifesti, cartoline, pubblicità commerciali, discorsi, celebrazioni – offrivano una miriade di frammenti, in un contesto di mobilitazione civile percorso da messaggi insistenti e minacciosi, dai quali mancava la dimensione tragica del conflitto e ben poco si poteva cogliere dell’esperienza concreta del combattente. Si polarizzarono così due visioni: lo sguardo ‘artificiale’ e fotografico – un’immaginazione senza esperienza – contrapposto all’esperienza drammatica e disorientata del combattente.

Non risulta sia esistito durante la Grande Guerra un “Manuale del fotografo militare” analogo a quello predisposto dalla britannica “*Army Film and Photograph Unit*” (AFPO) durante la Seconda guerra mondiale³⁶, che specificava i caratteri della fotografia di propaganda: la diversa attribuzione di significato alle immagini a seconda del destinatario, il principio della gestione del materiale fotografico separata dall’organizzazione della produzione, la necessità di finalizzare le fotografie fin dal momento della loro produzione, l’importanza della creazione di uno stile comune tra i fotografi attraverso la condivisione dell’incarico ricevuto, i limiti posti alla soggettività poetica dalle direttive comuni.

Agli inizi del Novecento gli ambienti politici, intellettuali e giornalistici italiani conoscevano bene i media basati sulla parola; delle peculiarità delle immagini fotografiche avevano invece meno esperienza. Per questo la censura si modellò a lungo sul controllo dei testi verbali: articoli di giornale, comunicazioni telefoniche, telegrafiche e postali.

Nel 1915 la censura si occupava della fotografia solo nella misura in cui poteva rappresentare una minaccia alla sicurezza dello Stato; l’art. 3 della legge 21 marzo 1915 estendeva le sanzioni contro lo spionaggio

previste dall'art. 110 del Codice penale «all'esecuzione di qualunque mezzo rappresentativo, come gli schizzi o le fotografie»³⁷. Il governo Salandra si premurò di vietare la divulgazione «di fotografie, schizzi, stampe di argomento militare non vistate dal Comando Supremo»³⁸. E mentre nel governo Boselli il ministro dell'Interno Orlando sottolineava che compito della censura – relativamente alle notizie militari – era di evitare di «mettere sull'avviso il nemico» o «destare apprensioni pericolose» fra i cittadini³⁹, più della diffusione di notizie su fatti precisi, si temevano gli effetti delle discussioni che potevano sorgere «intorno alla guerra per se stessa, alla giustizia e alla necessità dei fini che essa si propone, alla proporzione dei mezzi diplomatici e militari all'uopo occorrenti»⁴⁰. Forse per questo ancora durante la visita al fronte italiano offerta nel settembre-ottobre del 1915 ai giornalisti, il direttore dell'Ufficio Censura proponeva «di non permettere ai corrispondenti l'uso di macchine fotografiche [...] le fotografie dovevano essere o fornite dalla direzione della “gita” o scattate dagli ufficiali censori, appositamente forniti di macchine»⁴¹.

Un “Manuale del fotografo militare” non esisteva. Le indicazioni ai fotografi sulle caratteristiche che le fotografie dovevano possedere certo non giunsero loro durante il periodo di formazione presso il Battaglione Specialisti del Genio incaricato della loro preparazione. Lì si veniva istruiti sulle modalità di ripresa e sulle caratteristiche della telefotografia e della fotografia dall'aereo, la cui accurata esecuzione era condizione della successiva corretta interpretazione. Prescrizioni e suggerimenti devono essere stati piuttosto generali; per il caso particolare si sarà fatto affidamento sull'esperienza maturata nella vita civile e sulle competenze già possedute dai militari assegnati alle squadre fotografiche.

Aspetto peculiare dell'incarico dei fotografi fu di avere come ‘datore di lavoro’ un committente particolare, l'Ufficio Stampa del Comando Supremo: particolare non tanto per gli aspetti disciplinari che il rapporto gerarchico implicava, quanto per il fatto che non erano i militari a pubblicare i giornali ai cui direttori procuravano le fotografie: funzionari indifferenti alle regole di mercato i primi; abituati a tener conto delle vendite e consapevoli della “generosità” con cui gli uffici della censura comminavano sanzioni i secondi, costretti a fungere da ultimo anello della catena censoria. Sui direttori gravava infatti la responsabilità dei testi che il giornale conteneva e delle foto che pubblicava, in gran parte reperite

attraverso canali diversi dall'Ufficio Stampa del Comando Supremo, ma non meno vincolati al rispetto delle condizioni di pubblicabilità⁴².

Oltre dunque a condurre un'indagine che ponga fianco a fianco il 'fotografato' e il 'pubblicato', sarebbe importante individuare nelle foto scattate gli elementi che determinavano la decisione di diffondere o censurare le immagini⁴³.

Abbiamo già segnalato quali contenuti Ogetti avesse evidenziato nel febbraio 1916 ed abbiamo segnalato una serie di temi particolarmente presenti nel fondo Rava⁴⁴. La loro combinazione trasmette l'idea di lavoro, di organizzazione, di mobilitazione. I soldati appaiono quasi sempre ritratti in gruppo, in contesti di comunità operosa. Anche quando sono ripresi in momenti di riposo, si intuisce che hanno faticato tutti assieme per un obiettivo comune, affrontando dei pericoli e che ora si ritemprano. Oppure si preparano ad entrare in azione. Le fotografie riprendono un soggetto collettivo, un 'popolo' in uniforme, anonimo per definizione ma ordinato secondo strutture gerarchiche di ufficiali e subalterni, ciascuno con la propria funzione e riconoscibilità. Anche quando i soldati sospendono ciò che stanno facendo per assecondare l'azione del fotografo, o si rivolgono verso l'operatore incuriositi dalla sua attività, in realtà non smettono di fare ciò che stavano facendo. Molte foto riprendono i soldati in trincea; la loro postura denota spesso, anche nell'attesa, una tensione verso ciò che sta loro di fronte, una proiezione trattenuta verso il luogo in cui si presume celarsi il nemico, reso invisibile da un'area boscosa, da cespugli, da altre trincee che dovranno essere conquistate. I soldati puntano lo sguardo davanti a sé verso uno spazio che nasconde una minaccia: la fotografia li fa apparire al nostro sguardo non solo come l'avamposto del proprio reparto ma come scudo per l'intera collettività. Ed è curioso che ai nostri occhi risultino credibili tanto le immagini di soldati immersi nell'inattività di un'attesa senza termine, quanto quelle di pattuglie raffigurate in pose vigili davanti a siepi impenetrabili di cavalli di frisia aggrovigliati a sbarramento di una strada. Il nostro occhio le associa entrambe ad un presunto scopo comune, che identifichiamo con il contesto di un prossimo, inevitabile, combattimento. Esattamente ciò che si proponeva la diffusione di questo genere di fotografie.

Questo è quanto coglie oggi il nostro sguardo. Ciò che vorremmo sapere è se questa fu anche la ricezione di cento anni fa. In mancanza di fonti in grado di rispondere, possiamo ben pensare che l'immagine di

coesione e di forza che ai nostri occhi le fotografie sembrano trasmettere possa effettivamente aver creato anche allora un moto di sostegno verso lo sforzo bellico, pur nella consapevolezza che gli uomini che vi compaiono vivevano esposti a pericoli – non raffigurati dalle fotografie – che le notizie delle perdite confermavano quotidianamente. Ma non è un esperimento che si possa generalizzare, dato che tra il nostro modo di guardare quelle immagini e pensare quegli eventi e quello di chi allora si trovò a viverli sta una distanza culturale che deve essere sempre considerata e valutata.

Al tema di una ricezione ‘attiva’ appartiene anche il fenomeno delle icone fotografiche⁴⁵, immagini che si sono segnalate per la longevità e che nel corso del tempo si sono mostrate capaci di riassumere messaggi complessi. Sono foto caratterizzate dalla presenza di un elemento inaspettato – un soldato isolato su un promontorio roccioso, il tronco di un albero spoglio, un cavallo che sul muso indossa una maschera antigas, una sentinella in controluce all’imbocco di una galleria, un militare che scrive una lettera⁴⁶. Tracce di una ricezione *long life* di un evento che simula una continuità in realtà solo apparente⁴⁷.

IL “PERCHÉ” E IL “PER CHI” DELLA FOTOGRAFIA

La destinazione delle fotografie di guerra ne ha orientato la lettura fin dal momento della loro produzione. Le immagini scattate da militari fotografi, nate per circolare all’interno della relazione familiare e privata, erano parte di quella stessa relazione: chi le riceveva vi ritrovava il marito, il figlio, il padre, il fratello, l’amico, imparava a riconoscere il contesto ‘paradomestico’ della baracca, del gruppo dei commilitoni, le manifestazioni della socialità, come elementi di uno stile di vita proprio della condizione del soldato; nel dolore e nella preoccupazione per la sorte del congiunto o dell’amico, esse colmavano l’assenza, rafforzavano i rapporti, entravano nelle memorie famigliari. Come ha osservato Angelo Schwarz, «[i]n molte immagini, coloro che stanno al fronte, e i loro parenti, per la genericità delle situazioni raffigurate, possono dire “Questa è anche la nostra (la loro) vita”»⁴⁸. È la categoria della banalità, in quel contesto, a rendere queste immagini riconoscibili e rassicuranti.

Le foto scattate da fotografi militari ed immesse nella circolazione pubblica attraverso quotidiani e periodici, proponevano invece una lettura

estetica e politica: svincolate da ogni relazione personale, erano fotografie d'ambiente, descrivevano situazioni che l'anonimato permetteva di generalizzare, attestavano comportamenti, esemplificavano qualcosa che si rapportava alle attese diffuse, al luogo comune. Né i fotografi militari né i lettori si interrogavano sull'identità di chi vi compariva⁴⁹, che per altro non era il destinatario della foto. La dimensione temporale scompariva e, analogamente, il teatro dello scatto, identificato in modo generico – “trincee sul S. Marco”, “rincalzi verso l'Hermada”. Le foto assumevano funzione emblematica e un contenuto non denotato⁵⁰, in grado di accompagnare testi di qualsiasi natura. L'‘assoluto particolare’ di ciascuna fotografia, già sacrificato dalla destinazione pubblica, svaniva nel momento in cui il fotografo militare consegnava il suo prodotto all'Ufficio Stampa del Comando Supremo. L'immagine dell'evento di cui il fotografo era stato testimone oculare, affidata alle mani del committente, entrava nel circuito della comunicazione: repertorio di documenti visivi destinati a mostrare in cosa consisteva la guerra e perché l'Italia l'avrebbe vinta.

IL “FOTOGRAFATO” E IL “VISTO”

Si parla di 150.000 lastre e pellicole prodotte dalle squadre fotografiche operanti presso i reparti⁵¹, di non meno di 16.000 dalla Sezione fotografica del Comando Supremo e di 10.000 dalla Sezione foto-cinematografica, senza contare quelle prodotte nel primo anno e mezzo di guerra⁵². Quante di queste giunsero alla visione pubblica?

«La produzione di immagini fotografiche durante la guerra – ha scritto Luigi Tomassini – fu enormemente più ampia di quella che circolò sulla stampa, [...] solo una piccola parte ebbe una diffusione sociale di massa; la gran parte ebbe circolazione limitatissima, spesso solo privata nel ristretto ambito familiare o delle relazioni personali dei loro autori»⁵³.

Applicata alla produzione dei fotografi militari del Regio Esercito, questa considerazione ne fa un grande giacimento di inediti. Meriterebbe una verifica attenta. Finora si è studiata l'offerta fotografica di periodici illustrati quali “La Domenica del Corriere” e “L'Illustrazione Italiana”⁵⁴. Invece, non è mai stato tentato un controllo incrociato tra il “fotografato” e il “pubblicato”, sia a causa della collocazione in istituzioni diverse di importanti nuclei dei fondi fotografici del Comando Supremo⁵⁵, sia per la

difficoltà di confrontare a distanza *corpus* cospicui di fotografie⁵⁶: un confronto necessario per capire quanto la produzione della Sezione fotografica del Comando Supremo sia effettivamente giunta alla stampa e quanto di ciò che venne pubblicato sia stato fornito dai militari. Tra l'altro, manca anche una descrizione dei metodi di classificazione delle fotografie utilizzati dalla stessa Sezione fotografica, che aiuterebbe a distinguere tra serie diverse presenti nei fondi fotografici e, almeno in parte, ad attribuire le immagini ai rispettivi autori⁵⁷.

Su un altro piano, si tratta di interrogarsi sullo 'specifico' fotografico di migliaia di immagini scattate per mostrare la Grande Guerra agli italiani del tempo. Davvero quelle fotografie hanno esaurito nella funzione 'manipolatoria' affidata loro in origine il proprio potenziale informativo? Lo sguardo che ha guidato il fotografo nella scelta dell'inquadratura, del taglio, delle condizioni di luce e del momento dello scatto non ha invece prodotto un'immagine dotata di autonomia e capacità di interagire al di là dell'uso effimero che ne è stato fatto da qualche settimanale un secolo fa? A monte della destinazione assegnata dall'Ufficio Stampa del Comando Supremo, ci sono gli scatti fotografici; la componente di artificialità propria di ogni fotografia convive con i dati di realtà compresi nell'inquadratura. Quei soldati fotografati stavano veramente nelle trincee dal fondo fangoso nelle quali li vediamo; quei rincalzi camminavano realmente incolonnati verso il fronte in quella particolare giornata; quei fanti – addossati ai ruderi di case distrutte – riposavano dopo una lunga marcia e giravano lo sguardo stanco verso chi li riprendeva; quei corpi fotografati sul ciglio di una strada erano realmente dei cadaveri. Anonimi, anch'essi, ai nostri occhi, soldati ignoti, ma questo era ciò che i fotografi volevano cogliere e che hanno fissato in fotografie; il percorso che esse hanno intrapreso non si è ancora concluso. Finita la guerra, è venuta meno la funzione propagandistica della fotografia nei confronti dell'opinione pubblica che ne aveva motivato la produzione, diventata anch'essa parte di quell'evento storico. Ma non è venuta meno la capacità dell'immagine fotografica di agire come documento storico e di orientare chi oggi la volge verso una conoscenza più completa e articolata della Grande Guerra. Se invece la considerassimo solo per la funzione svolta nel corso degli eventi, le precluderemmo la possibilità di una nuova vita. Negando il valore di ciò che è stato fissato dalla fotografia nell'istante dello scatto, aggiungeremmo un'ulteriore, definitiva, cecità a quella che, mentre gli avvenimenti accadevano, ha impedito la visione

d'insieme della guerra. La singola fotografia non è che un frammento; ma tali erano – singolarmente considerate – molte delle fonti che in questi decenni hanno permesso di conoscere nuovi aspetti di quella stessa guerra, attraverso un paziente montaggio e l'uso accurato di una strumentazione multidisciplinare, e di delineare uno scenario certo impossibile da ricomporre nella sua totalità, ma non nella sua complessità.

GLI ALBUM FOTOGRAFICI E LE AGENDE DI GUERRA DI MAURIZIO RAVA

Nonostante numerosi storici se ne siano occupati, la ricostruzione del funzionamento del sistema di documentazione fotografica della Grande Guerra segnala ancora zone d'ombra: non esiste un'anagrafe dei fotografi militari, non si conosce la loro distribuzione nelle diverse Squadre o Sezioni. Esiste documentazione sulle dimensioni dei reparti e sulle rispettive dotazioni tecniche e logistiche, ma non sul loro *modus operandi* (vicende, piani di lavoro, di produzione, programmazione...). Sono considerazioni che valgono anche per la Sezione foto-cinematografica del Comando Supremo.

Un contributo ad una loro miglior conoscenza può venire da tre piccole agende conservate nell'Archivio del Museo del Risorgimento di Milano⁵⁸, contenenti note di servizio e di carattere personale scritte da Maurizio Rava negli anni 1916, 1917, 1918.

Due di esse – relative al 1917 e al 1918 – si riferiscono al periodo in cui Rava fu direttore della Sezione foto-cinematografica. Rava non fu regolare nella frequenza delle annotazioni né rispetto ai contenuti. Vi si trovano appunti pertinenti al giorno di registrazione, altri predati – collocati, si presume per problemi di spazio, in una posizione antecedente l'epoca cui si riferiscono – ; lunghe note risultano stese a ridosso degli avvenimenti, ignorando talvolta la partizione in giorni prestampata, che più volte risulta cancellata da Rava e reintrodotta manoscritta per scandire la successione temporale degli avvenimenti registrati.

Talvolta le agende annotano impressioni, commenti a incontri, pettegolezzi, giudizi sull'andamento delle operazioni, valutazioni estemporanee. Altre volte Rava si rappresenta nello svolgersi degli avvenimenti e nell'esercizio delle sue funzioni. Soprattutto queste ultime annotazioni si rivelano utili per collocare cronologicamente nuclei di

fotografie presenti negli album del fondo Rava, nonché una fonte preziosa per conoscere circostanze, modalità e condizioni in cui operò la struttura alle sue dipendenze. Nella sinteticità estrema e sincopata di una scrittura zeppa di abbreviazioni, Rava descrive con efficacia i propri movimenti, ciò che vede, i pericoli che affronta, le sue reazioni, annota dettagli, nomi di località, incontri e colloqui.

Incrociando le note delle agende con gli album fotografici si rileva che la squadra con cui Rava si muoveva comprendeva un autista, almeno un operatore cinematografico e un fotografo⁵⁹. Si trattava evidentemente della composizione standard della squadra foto-cinematografica, nella quale un fotografo aveva l'incarico di fissare immagini da destinare ai mezzi di informazione o a scopi di documentazione, mentre gli operatori si occupavano di girare materiali da montare nei "giornali cinematografici" che la Sezione aveva l'incarico di produrre. Ad una verifica puntuale, in numerosi casi le annotazioni presenti nelle agende corrispondono inequivocabilmente a fotografie presenti nel fondo, quasi che Rava stesso avesse indicato al fotografo le immagini da scattare e preso nota delle inquadrature scelte dal fotografo. Alcune fotografie del fondo Rava, dal canto loro, inquadrano anche operatori cinematografici al lavoro. In un caso è possibile riscontrare la contemporanea produzione di immagini fotografiche presenti negli album del fondo Rava⁶⁰ e utilizzate in uno dei fascicoli della collana "La Guerra" dei Fratelli Treves⁶¹, e di 'girato' destinato al documentario *La battaglia dall'Astico al Piave*, curato dall'operatore della Sezione cinematografica del Comando Supremo Silvio Laurenti Rosa⁶².

Rispetto al fondo fotografico, le annotazioni di Rava risultano interessanti da più punti di vista. Permettono come si è detto di datare molte foto presenti nel fondo fotografico che risultano prive di indicazioni cronologiche sia dirette che indirette e di connetterle a precise fasi e vicende belliche. In secondo luogo, le note sembrano evocare un'autorialità rispetto alla fotografia che non è più solo quella del fotografo che materialmente ha effettuato lo scatto; ciò aiuta a intravedere in che modo prendeva forma la produzione delle fotografie della Sezione. Inoltre, alcune annotazioni prese da Rava immediatamente a ridosso degli avvenimenti, relative al macabro spettacolo offerto dai corpi scempiati dei soldati uccisi, gettano luce su cosa fosse il 'non fotografabile' rispetto a ciò che invece corrispondeva alle finalità d'ufficio della Sezione che lui dirigeva.



Una pagina dell'album 3 del *Fondo Maurizio Rava*.

Da ultimo, le annotazioni nelle agendine mostrano in quali contesti agissero le squadre foto-cinematografiche del Comando Supremo, in quali condizioni lavorassero i fotografi, presenti nelle prime linee mentre le azioni belliche erano ancora in corso. La frequenza con cui uomini e mezzi della squadra foto-cinematografica di Rava risultano esposti al fuoco nemico e i casi di ferimento, costituiscono dati precedentemente ignorati sull'attività della Sezione foto-cinematografica e sulle circostanze in cui molte delle immagini che conosciamo furono scattate.

La connessione tra annotazione diaristica e fotografie va naturalmente verificata di volta in volta, anche in considerazione del fatto che i fotografi scattavano spesso sequenze di immagini che in qualche caso negli album risultano separate e che vanno valutate nel loro insieme prima che nei singoli scatti.

Le agende di Rava non rappresentano un diario di lavoro ma una scrittura privata, personale, dal contenuto eterogeneo. Ciononostante, come

si è detto, permettono di attribuire molte delle fotografie presenti negli album del fondo alla produzione della squadra composta di fotografi e cineoperatori militari che viaggiavano con lui. Consentono anzi di affermare che molte di quelle foto furono scattate in sua presenza e su sua indicazione, il che ne fa un testimone oculare.

Due osservazioni ci permettono di sostenere che il fondo Rava proviene dall'insieme della produzione della Sezione e che non rappresenta una selezione di ciò che veniva distribuito alla stampa: il numero delle foto di cadaveri – soprattutto austro-ungarici – che vi si ritrovano e la presenza di sequenze di immagini relative allo stesso evento, seppur non sempre correttamente raggruppate. Nel primo caso si trattava evidentemente di una documentazione interna, nel secondo del deposito a partire dal quale il Servizio Stampa operava la propria scelta per inviare scatti diversi relativi allo stesso evento a giornali differenti.

Le annotazioni di Rava non sono tuttavia puntuali nel registrare l'attività fotografica e cinematografica della sua squadra. Succede ad esempio nelle giornate di Caporetto, quando la Sezione assieme a tutto l'Ufficio Stampa abbandona Udine e segue il resto dell'Esercito verso Padova: Rava annota la caotica marcia ma non accenna a una registrazione di immagini. Nel fondo fotografico troviamo invece alcune delle poche immagini scattate in quella occasione dai fotografi della Sezione.

Nel 1917 le annotazioni sono abbastanza sistematiche; nel 1918 invece vi sono lunghi periodi, in particolare da gennaio ad aprile 1918 e da luglio fino al termine della guerra, in cui le pagine rimangono bianche. E tuttavia in quegli stessi mesi, soprattutto all'altezza della battaglia di Vittorio Veneto, quando i reparti italiani avanzano e le truppe austro-ungariche si ritirano, Rava partecipa alla rapida avanzata; lo testimoniano le immagini in cui compare in prima persona a bordo del veicolo in dotazione alla squadra foto-cinematografica, festeggia con la popolazione dei paesi attraversati e porta con sé un tricolore⁶³.

Talvolta Rava registra il nome del fotografo che viaggiava con lui a bordo dell'automobile di servizio⁶⁴. Basta questo per considerarlo l'autore delle foto scattate in quella circostanza? Credo di sì, considerando che quel contesto di scrittura implicava un rapporto gerarchico-funzionale tra direttore e subalterno. Segnare il nome del fotografo serviva proprio a indicare chi aveva l'incarico di scattare le foto.

Un'osservazione marginale: ritratti di Maurizio Rava in veste di alto funzionario coloniale si ritrovano in periodici e pubblicazioni degli anni Trenta, ma – curioso paradosso – nessun suo ritratto in uniforme di ufficiale alpino della Grande Guerra era mai giunto all'archivio del Museo. È stato possibile riconoscere Rava in alcune foto del fondo fotografico grazie ad un'immagine piuttosto nota, presente – oltre che nel fondo del Museo della Guerra - in un album di Luigi Marzocchi conservato al Museo Centrale del Risorgimento di Roma e consultabile online. La foto fu scattata a Nervesa dopo la cruenta battaglia che, nel giugno 1918, portò alla riconquista della località da parte italiana ed è accompagnata da una didascalia che identifica il maggiore Rava, «direttore della Sezione foto-cinematografica», nella persona che parla con il conte di Torino⁶⁵.

NOTA ARCHIVISTICA

Pochi degli interrogativi posti dagli album Rava all'inizio della nostra ricerca hanno trovato una risposta. Pur rappresentando nell'archivio fotografico del Museo della Guerra di Rovereto il fondo più ampio e organico relativo al primo conflitto mondiale e pur conoscendo data e circostanze del suo ingresso, non si conserva documentazione originale sulla sua origine e sulla sua storia precedente.

Gli album del fondo Rava sono otto⁶⁶. Contengono complessivamente 3.204 fotografie incollate su 343 fogli di cartoncino rettangolare di vario colore⁶⁷, di cm 49 x 33,5 di lato, fin dal principio rilegati sul bordo sinistro tramite viti passanti chiuse da bulloni e racchiusi tra copertine di cartoncino di diverso spessore. Oggi sono conservati singolarmente tra fogli di carta non acida.

Non si conoscono circostanze né data del montaggio e nemmeno l'identità di chi li ha realizzati. Non è noto se la loro consegna a Maurizio Rava sia avvenuta contestualmente alla chiusura della Sezione foto-cinematografica nel febbraio 1919 o in altro momento e circostanza.

Le foto sono rettangolari, di quattro formati; le dimensioni, con un margine di variabilità di qualche millimetro, sono cm 7,5 x 10,2; cm 8,5 x 13,5; cm 11,5 x 16,5; cm 21 x 16.

Il bordo di rilegatura di molti fogli – rimasto non visibile fino al momento dello smontaggio risalente ad alcuni anni fa – riporta dei numeri

scritti a matita relativi alle fotografie montate sulla pagina che rinviano a sistemi di numerazione adottati per la catalogazione delle immagini da parte dell'ufficio responsabile della conservazione dei materiali. Rappresentano la traccia del programma di selezione delle fotografie che, conservate in archivi di negativi e di stampe, sono state riprodotte (o prelevate) e incollate sulle pagine degli album.

In base a queste iscrizioni possiamo distinguere:

- a) un sistema di numerazione progressivo basato su numeri cardinali accompagnati dalla lettera "F";
 - b) un secondo sistema esclusivamente numerico;
 - c) un sistema basato su coppie di numeri (dall'aspetto "frazionale");
 - d) un gruppo di numeri classificato "cine" o "c";
- es.: - (album 1, foglio 44 V): 53/80; 54/110, 2010; 2012
- (album 4, foglio 111 R): 6154; 6157; 6153; 6192
- (album 6, foglio 17 II): c1919.

Nella parte alta del bordo di rilegatura i cartoncini riportano, salvo pochi casi⁶⁸, anche un numero progressivo che identifica il cartoncino, accompagnato da lettere o altri numeri (ad esempio: album 6: 1; 2; 3; album 7: R. 1.; R.³¹ 2. 2°; R.²⁶ 50. 2°; album 5: 49 R; 50 R; album 6: 17II, 18II, 28III, 35III).

Considerando le sequenze di tali numeri, alcuni album sembrerebbero rispettare quest'ordine:

- a) album 6 + album 1;
- b) album 2 + album 5 + album 4.

Tre album risultano fuori sequenza:

- album 3 (fogli da R1 a R40), da cui "mancano" i fogli 27R e 28R; due fogli con questa numerazione "aprono" invece l'album 1;
- album 7, composto da due serie, la seconda delle quali divisa in 2 tronconi;
- album 8, in cui solo alcuni fogli conservano il bordo di rilegatura con un numero ordinatore; nei pochi casi in cui il bordo è presente, i numeri compaiono su ciascuna facciata del foglio.

Al loro interno, gli album non sono organizzati secondo una cronologia ordinata degli avvenimenti fotografati. Si riportano di seguito delle indicazioni di massima: l'album 1 raccoglie fotografie relative al 1917; l'album 2 copre il periodo dalla ritirata da Caporetto alla resistenza sul Grappa e sul Piave; nella seconda metà raccoglie invece fotografie

dell'ottobre-novembre 1918. L'album 3 si riferisce alle offensive austro-ungarica del giugno e italiana del novembre 1918 (ma non in quest'ordine). L'album 4 si occupa delle operazioni del novembre 1917 sul Grappa, sul Col Beretta e a Valstagna e degli eventi del novembre 1918 nel basso Trentino, nella valle dell'Adige e – oltre il Brennero – a Innsbruck. L'album 5 ci riporta sul Carso del 1917, per poi dedicarsi alla ritirata austro-ungarica dal Friuli nell'autunno 1918, proseguire con la visita di Vittorio Emanuele III a Trieste e concludersi con un viaggio lungo l'Istria e le coste dell'Adriatico fino a Sebenico.

L'album 6 è dedicato soprattutto al 1916, epoca in cui Rava ancora non era stato distaccato al Comando Supremo, mentre presso l'Ufficio Stampa era già operante un Ufficio fotografia affidato dapprima alle cure di Ugo Ojetti e da luglio alla direzione del maggiore Marzinotto⁶⁹ (da aprile il colonnello Barbarich aveva assunto la direzione dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo). L'album 7 per la gran parte è dedicato al 1918, con immagini della guerra sul monte Grappa, al volo su Vienna di D'Annunzio e dell'87^a squadriglia "Serenissima" e al novembre 1918, salvo nuclei di foto relative al 1917. L'ultimo album raccoglie fotografie riferibili soprattutto al 1917 e alla 10^a battaglia dell'Isonzo.

Talvolta la sequenza dei fogli registra delle inversioni, non sappiamo se intenzionali o per un errore di montaggio. Nell'album 3 mancano due numeri – 34 e 35. Anche in questo caso non sappiamo se per un errore risalente alla fase di montaggio o per uno smarrimento successivo. Questa seconda eventualità sarebbe da far risalire ad epoca precedente gli anni Novanta del secolo scorso, quando iniziò la precatalogazione dell'archivio fotografico⁷⁰; la numerazione adottata in questa operazione risulta infatti scorrere senza interruzioni.

Ciascuna foto degli album è accompagnata da una didascalia relativa ad una o a più immagini, non di rado ad un'intera facciata dell'album, segno di una progettazione organica. Talvolta la didascalia è accompagnata da segni convenzionali (*, -) che la collegano a fotografie contigue, lasciate invece senza testo di accompagnamento⁷¹. I riferimenti cronologici espliciti sono molto pochi, relativi a momenti di particolare importanza delle vicende trattate.

Lo stile della scrittura è sobrio; non ha la forma né il distacco della didascalia identificativa di un catalogo e nemmeno il respiro di una narrazione distesa, seppur segmentata. Come gli album hanno l'aspetto di

un racconto per immagini rivolto ad un lettore che già conosce gli eventi, le didascalie servono da indicatore di un luogo, di un paesaggio.

La tipologia dell'album fotografico assume spesso il carattere di memoria disponibile ma discreta. La sua presenza ci rassicura perché possiamo riaprirlo, se lo desideriamo. Il profilo biografico di Maurizio Rava pubblicato negli anni Trenta dall'*Enciclopedia Militare*, certo da lui ispirato, segnalava la sua partecipazione alla Grande Guerra nel corpo degli Alpini e «tre decorazioni al valore⁷²». Non ricordava invece l'incarico ricoperto tra il gennaio 1917 e il febbraio 1919, per il quale le aveva ottenute⁷³. Forse perché nella nuova Italia del regime qualcuno avrebbe potuto ritenere poco commendevoli quei due anni presso il Comando Supremo a scattar foto e a girare film, invece che in trincea con il battaglione Tolmezzo?

Pensati e costruiti per ricordare con le immagini del Servizio fotocinematografico la partecipazione di Rava alla Grande Guerra, una volta imboccata con determinazione e successo la strada del funzionariato coloniale fascista, quegli album erano destinati a rammentargli una stagione memorabile, ma forse da ricordare in sordina. Per tutti oggi rappresentano invece un ambiente privilegiato dal quale continuare ad osservare quell'evento.

APPENDICE ICONOGRAFICA

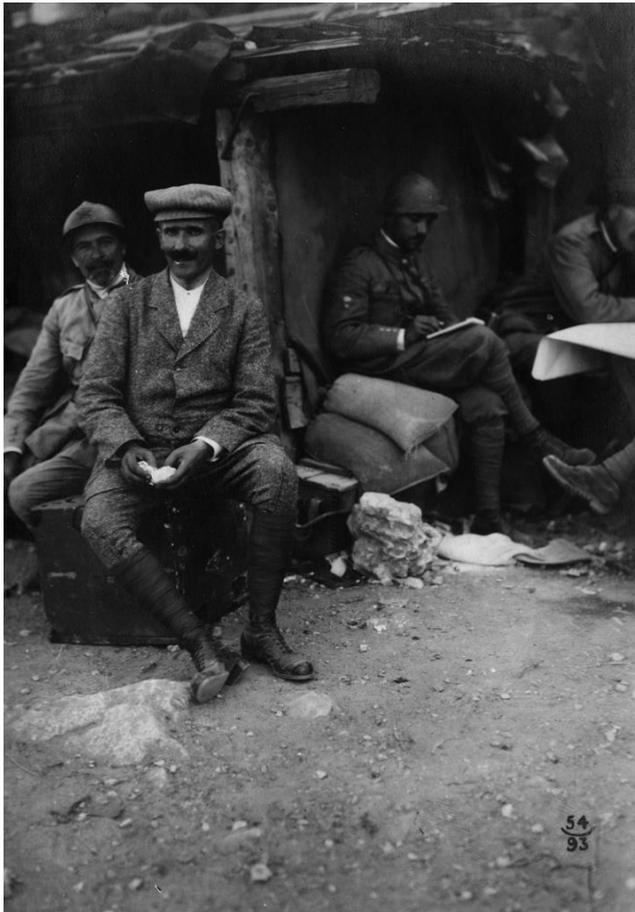
Il fondo Rava è composto da 8 album che raccolgono poco più di 3.200 fotografie incollate su 343 fogli di cartoncino. La selezione di immagini qui proposta esemplifica la corrispondenza tra alcune delle annotazioni presenti nelle agende di Maurizio Rava – di prossima pubblicazione – e una parte delle fotografie conservate nel fondo omonimo. Le immagini sono divise in gruppi coerenti, ognuno dei quali è preceduto dalla citazione del passo delle agende che le richiama.

Ciascuna foto è accompagnata dalla corrispondente didascalia originale presente nell'album Rava.

1. Toscanini sul Monte Santo, il gen. Cascino, la bandiera

«Un po' più in giù il Com.[ando] di Divisione (8^a Gen.[erale] Cascino) – il M.[aestro] Toscanini! La bandiera, uno straccio glorioso, tutto perforato, sventola, di faccia al S. Gabriele che sembra un cratere in eruzione. Quella bandiera mi commuove».

M. Rava, *Agenda 1917*, 28 agosto 1916.



Il Maestro Toscanini sul Monte Santo (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/65).



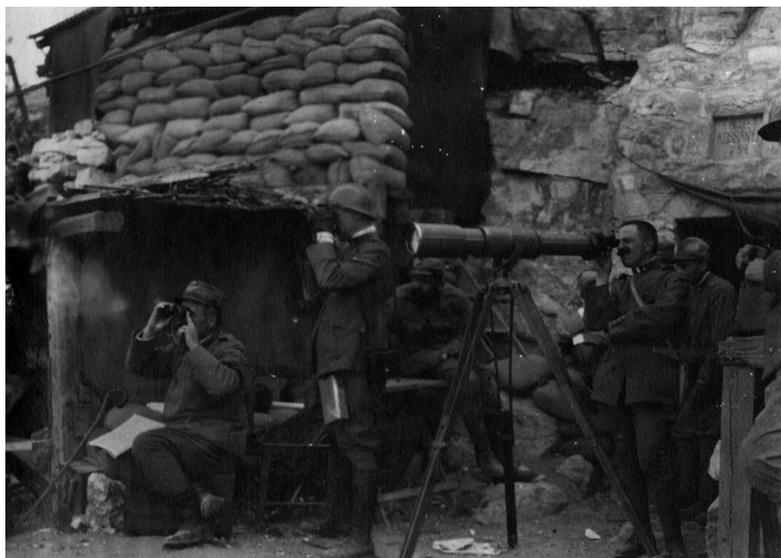
Il Maestro Toscanini sul Monte Santo (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/66).



Il Maestro Toscanini sul Monte Santo (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/68).



La bandiera italiana sul monte Santo (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/67).



Il Generale Cascino sul monte Santo (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/69).

2. Panni ferito

«Sul Fratta, sul Semmern, oltre la n.[ostra] 1^a linea, seguendo l'avanzata. Vengono solo Fera e il soldato Panni. Una pallott.[ola] in mezzo a un inferno di fucil.[ate], mitr.[agliatrici] e gran.[ate] gli perfora l'elmo colp.[endolo] in mezzo alla fronte; lo credo morto [scritto tra le righe:] Lo medico in mezzo alle raffiche col pacchetto. È solo ferito, si comp.[orta] molto bene».

M. Rava, *Agenda 1917*, 21 agosto 1917.



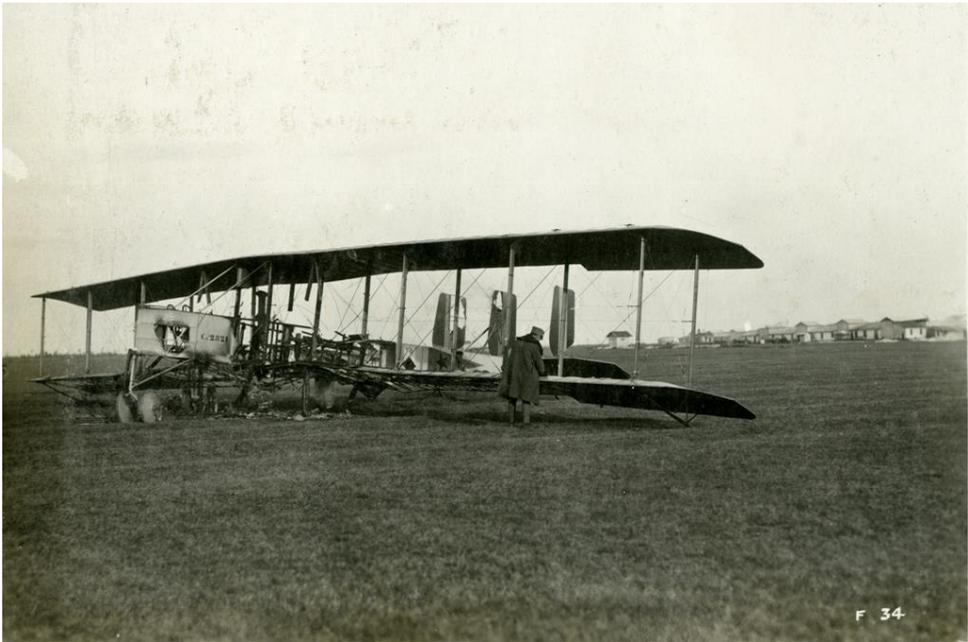
Il soldato Panni, operatore della sezione foto-cinematografica, ferito mentre seguiva l'avanzata (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/260).



Il soldato Panni, operatore della sezione foto-cinematografica, ferito mentre seguiva l'avanzata, medicato da Fera (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/261).

3. Rava incendia aerei ad Aviano

«Dal campanile di Aviano vedo 5 areopl.[ani] abband.[onati] nel campo di aviazione (oh festa d.[el] nastro azzurro!) non esito, sebbene mi dicano che i Ted.[eschi] sono quasi lì, e che non ci son più truppe nostre. Infatti non c'è che un po' di cavalleria che si ritira; vado e li abbruciamo. Almeno non saranno un trofeo! Ma perché non li hanno smontati e portati via? hanno avuto 3 o 4 giorni!». M. Rava, *Agenda 1917*, 15-16 novembre 1917.



Aeroplani incendiati e abbandonati ad Aviano (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 2/431).



Aeroplani incendiati e abbandonati ad Aviano (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 2/434).

4. Rava e il generale Andrea Graziani in val Frenzela

«Incontriamo il gen.[erale] Graziani, che mi colpisce per la somiglianza con mio padre – Con lui proseg.[uiamo] fino alle estreme nostre linee. Meno male un gener.[ale] in linea! È vero che ha tre o 4 medaglie al valore. A un certo punto, dinnanzi a Buso, ormai purtroppo in mano agli Austr.[iaci], il gener.[ale] Graziani dice: Badi che tirano. – Siamo a poca distanza da una mitragliatr.[ice] austr[iaica]. Rispondo: Se ci sta Lei possiamo bene starci anche noi».

M. Rava, *Agenda 1917*, 10-11 dicembre.



Val Frenzela. Riparazione della linea di sbarramento (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 2/494).



Generale Graziani visita le posizioni in val Frenzela (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 2/495).

5. Alpini all'attacco del Presena e del passo Paradiso

«Sera, le 9. Conquistata anche Cima Presena con un quarto assalto, il com.[ando] del batt.[aglione] in testa. [...] Dormiamo in posizione. È cominciato l'attacco dei "Monticelli". Passo del Paradiso è conquistato».

M. Rava, *Agenda 1918*, 29 maggio.



Vedrette del Presena. Gli alpini attacco quota 2921 (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 2/607).



Gli alpini muovono all'attacco del Passo Paradiso (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 2/605).

6. Cadaveri austriaci a Candelù

«Oggi a Candelù e oltre in trincea con la brig.[ata] Veneto, e la 31 Divis[ione]. Magnif.[ici] soldati, spirito altiss[imo]. Cadaveri nemici al di là e al di qua d.[elle] n.[ostre] trincee».

M. Rava, *Agenda 1918*, 19 giugno.



Candelù. Nelle vie il cadavere di un ardito austro-ungarico (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/17).



Cadaveri austro-ungarici a Candelù (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/18).

7. Scolo Palombo

«Sotto il torrente d'acqua e gli shrapnells, percorro le linee lungo il famoso “scolo Palumbo”, che è l'attuale n.[ostra] linea, per vedere la lunetta che lo sorpassa, ai cui reticolati sono attacc.[ati] i morti austr[iaci]».

M. Rava, Agenda 1918, 23 giugno.



Scolo Palombo. Dopo la tenace. Lotta cadaveri galleggianti (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/6).

8. Ponte di Piave

«Il mattino a Ponte di Piave. La strada è tragica, cosparsa di cadaveri, nei campi, nei fossi, sulle str.[ade] sconvolte, dappertutto. Sui muri delle case diroccati, i n.[ostri] soldati hanno rozzam.[ente] fatto delle magnif.[iche] iscr.[izioni]: O tutti sul Piave, o tutti morti! – meglio vivere un’ora da leoni che un secolo da pecore». M. Rava, *Agenda 1918*, 25 giugno.



A S. Andrea Ponte Piave: il terreno cosparsa di cadaveri austriaci [in realtà italiani, stando agli elmetti] (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 1/3).



A S. Andrea Ponte Piave. Scritte di soldati (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 3/1215).



A S. Andrea Ponte Piave. Scritte di soldati (MSIG, AF, *Fondo Maurizio Rava*, 3/1218).

Note

¹ MSIG, AS, *Fondo Museo Storico Italiano della Guerra*, 1.5, “Verbali delle sedute del Consiglio direttivo del Museo della Guerra 1941 – a 15 marzo 1957”.

² M. Missori, *Gerarchie e statuti del P.N.F. Gran Consiglio, Direttorio Nazionale, Federazioni provinciali: quadri e biografie*, Bonacci editore, Roma 1986.

³ La battaglia di Bardia, nella Cirenaica orientale, fu combattuta tra il 2 e il 5 gennaio 1941; si trattò della prima operazione che vide contrapposte le forze italiane del XXIII corpo d'armata al comando del generale Annibale Bergonzoli e la 6^a divisione australiana del generale Ivan MacKay. L'offensiva britannica portò alla sconfitta delle truppe italiane che registrarono 1.703 morti, 3.740 feriti e 36.000 prigionieri; v. *La prima offensiva britannica in Africa settentrionale (ottobre 1940-febbraio 1941)*, Ufficio Storico dello Stato Maggiore Esercito, Roma 1979.

⁴ MSIG, AS, *Fondo Museo Storico Italiano della Guerra*, 5.19.2. Gli album sono in realtà otto.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Durante la guerra Rava raggiunse il grado di maggiore. Nel 1915 – ricaviamo dal suo stato di servizio – il tenente Maurizio Rava aveva combattuto in Carnia con il battaglione Saluzzo fino a quando venne ferito. In ottobre fu promosso capitano e, dopo la convalescenza, trascorse alcuni mesi in una caserma presso Cuneo incaricato della formazione dei complementi. Nel maggio 1916 ritornò al suo battaglione nella zona del monte Kuk (nei pressi di Serpenizza e di Caporetto), dove assunse per qualche tempo il comando della 21^a compagnia. A fine settembre ottenne il trasferimento al Comando di Corpo d'Armata territoriale di Roma in vista dell'incarico, ricevuto il 1° gennaio 1917, di direttore della Sezione foto-cinematografica dell'Ufficio Stampa del Comando Supremo. Lo stato di servizio è conservato presso la Direzione Generale del Personale Militare

V Reparto - 10^a Divisione Esercito di Roma. Un profilo biografico complessivo a cura di E. Fimiani, in *Dizionario biografico degli italiani*. Risulta tra l'altro che tra il 1913 e il 1916, con una coda nell'immediato dopoguerra, Rava fu anche regista di alcuni film.

⁷ *Preziosi cimeli dell'Ecc. Maurizio Rava offerti al Museo della Guerra*, “Il Brennero”, 24 gennaio 1942.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*: «Il Museo della Guerra di Rovereto sta realizzando il progetto di arricchire le proprie sale con un reparto coloniale. A tale scopo il presidente camerata Malfer ha diramato un invito a varie personalità per ottenere adesioni all'iniziativa con offerte di cimeli coi quali costituire la nuova sezione». Il Museo, in realtà, aveva aperto due sale coloniali fin dal 1929 ed “Il Brennero” ne aveva data ampia cronaca il 2 giugno di quell'anno. Tra le “varie personalità” cui il Museo si era rivolto vi era la famiglia di Giuseppe Malladra, presidente del Museo della Guerra dal 1929 al 1931, deceduto nel 1940, alla quale il Museo si rivolse chiedendo di donare i cimeli coloniali del generale, cosa che avvenne.

-
- ¹⁰ Talvolta più di una, come capitò a Giuseppe Pessina (Lecco 1879 – Cusano Milanino 1973) che partecipò alla Prima guerra mondiale come ufficiale di complemento ed ebbe con sé sette macchine fotografiche, pur non rivestendo incarichi ufficiali di fotografo. Durante la ritirata di Caporetto – che documentò con alcuni scatti che si sono conservati – perse gran parte delle lastre e delle pellicole; v. B. Cattaneo, *Segni, storie, fotografie tra Lecco e Milano. Giuseppe Pessina e il Gruppo 66*, Leonardo Arte, Milano 1999.
- ¹¹ Vennero allestite mostre di fotografie di guerra «in tutti i Comuni del Regno», con 3.000 foto di formato piccolo e 25.000 grande, «materiale acquistato presso il Comando Supremo»; vennero inoltre diffusi migliaia di ritratti di Nazario Sauro, Cesare Battisti, Guglielmo Oberdan, in Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione Parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra*, vol. 1°, Tipografia della Camera dei Deputati, Roma 1923, p. 48.
- ¹² Durante la guerra i servizi fotografici dell'Esercito conobbero successive riorganizzazioni ed impiegarono complessivamente non meno di 600 fotografi. Sulle vicende e sull'evoluzione della struttura, v. N. Della Volpe, *Fotografie militari*, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio storico, Roma 1980, e S. Pesenti Campagnoni, *La Guerra (in) Tradotta. Informazione, Propaganda e Immagini dal Fronte*. “Annali d'Italianistica”, vol. 33, 2015, pp. 241-258. La Marina ebbe un proprio Servizio fotografico e cinematografico.
- ¹³ Nei primi mesi di guerra il Comando Supremo non ebbe un proprio Ufficio Stampa; tale compito era assolto dall'Ufficio Segreteria e dall'Ufficio Informazioni, v. A. Fiori, *Il filtro deformante. La censura sulla stampa durante la prima guerra mondiale*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 2001, p. 318.
- ¹⁴ Cadorna manifestava diffidenza per il giornalismo e un «fondamentale disprezzo per la modernità e la comunicazione di massa». Ai giornalisti intendeva mostrare «solo ciò che non possa in alcun modo avere influenza sull'andamento delle operazioni» (in M. Mondini, *Il Capo. La Grande Guerra del generale Luigi Cadorna*, il Mulino, Bologna 2017, p. 275, nota 102). Le cose cambiarono «tra l'inverno e l'estate del 1916, quando Cadorna avocò a sé personalmente il rapporto coi direttori dei quotidiani [...], creò un manipolo stabile di inviati al Comando Supremo e assunse il controllo diretto dell'attività del proprio Ufficio informazioni», ivi p. 249. Riferimento a questa nuova sensibilità del comandante in capo in U. Ojetti, *Lettere alla moglie. 1915-1919*, Sansoni, Firenze 1964, «Cadorna prende gusto ai fotografi. Ora quando esce per una lunga escursione o per una rivista, mi fa subito chiedere un fotografo. Oggi gli ho mandato Molinari», 10 aprile 1916, p. 264.
- ¹⁵ *Prodromi a una propaganda di guerra: i rapporti Ojetti*, a cura di M. Nezzo, “Contemporanea”, 2003, n. 2, pp. 319-342.
- ¹⁶ Fiori, *Il filtro deformante*, p. 326. Tra i suoi collaboratori vi fu Ugo Ojetti che si occupò della organizzazione della produzione delle fotografie. Nel corso della guerra la struttura subì varie riorganizzazioni; nel maggio 1917 comprendeva un Ufficio censura stampa affidata a Gustavo Weillschott, con cui collaboravano il capitano Piero Pirelli e il sottotenente Vittorio Bacolla; un ufficio per le corrispondenze dal fronte trentino, affidato a Pompilio Schiarini; un responsabile della censura fotografica, il maggiore Guglielmo Gargiulo. Le competenze dell'Ufficio Stampa (dal novembre 1917 “Ufficio Stampa e Propaganda”) comprendevano la propaganda di guerra all'interno e all'estero tramite

pubblicazioni, realizzazione di diapositive per conferenze, collaborazioni a esposizioni e mostre, la cura del laboratorio fotografico, la selezione di fotografie per la produzione di cartoline illustrate, la realizzazione di opere cinematografiche.

¹⁷ L'elenco degli ammessi, ciascuno dei quali faceva capo a più testate, in Fiori, *Il filtro deformante*, cit., p. 328.

¹⁸ Una censura che si era fatta accorta e imponeva ai giornalisti di suturare ogni eventuale soppressione in modo che il lettore non ne avesse percezione; v. *Norme per i corrispondenti di guerra. Prescrizioni per il servizio fotografico e cinematografico*, Ufficio Stampa del Comando Supremo del R. Esercito, giugno 1916.

¹⁹ Le stesse *Norme* autorizzavano i corrispondenti di guerra a fare fotografie; «queste però dovranno sempre essere state censurate dal Riparto Fotografico dell'Ufficio Stampa prima di potere essere pubblicate, esibite, esposte, vendute o distribuite in qualsiasi modo [...]. Ai rappresentanti di giornali illustrati potranno venire fornite fotografie dal Comando Supremo» (*Ivi*, art. 23, pp. 11-12).

²⁰ «Perché questa propaganda sia efficace bisogna: 1) che il Comando Supremo abbia a disposizione buone fotografie inedite di vedute e di scene caratteristiche della guerra [...] 3) che queste fotografie siano distribuite ai maggiori periodici italiani e stranieri tenendo conto del carattere peculiare del pubblico di ciascuno di essi [...] 4) che questa distribuzione sia gratuita». Ojetti, febbraio 1916, in *Prodromi a una propaganda di guerra*, cit., p. 336.

²¹ *Ivi*, p. 328. Sulla complessa attività di Ojetti al Comando Supremo durante la Grande Guerra, v. M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Terra Ferma, Vicenza 2003.

²² Per un esame dettagliato del controllo governativo sull'informazione in Italia nel corso della Prima guerra mondiale, v. Fiori, *Il filtro deformante*, cit..

²³ *Prodromi a una propaganda di guerra*, cit., pp. 336-337. In *Lettere alla moglie. 1915-1919*, Ojetti segnala il suo personale impegno di fotografo, la continua ricerca di immagini presso le squadre fotografiche dislocate in zone operative, l'acquisto di fotografie amatoriali e gli invii settimanali ai giornali.

²⁴ M. Nezzo, *Immagini d'arte in guerra: la costruzione del lutto, l'affermazione della speranza*, in: *A fuoco l'obiettivo. Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli, A. Scandola, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Paolo Emilio Persiani, Bologna 2014, pp. 126-138. Ojetti insisteva sul tema del patrimonio artistico da proteggere e salvaguardare, non solo dalla reale minaccia costituita dai bombardamenti nemici – a Venezia, Ancona, Padova, Treviso, Verona l'aviazione austro-ungarica colpì ripetutamente –, ma perché ai suoi occhi il patrimonio artistico costituiva un potente fattore unificante dell'opinione pubblica italiana; portare gli italiani a identificarsi con i monumenti e le opere d'arte minacciati, con i segni dell'antichità e della sua storia esposti alla distruzione, aggregava il consenso agli scopi della guerra e aiutava la popolazione a sopportarne i sacrifici.

²⁵ In ambito cinematografico le *Norme per i corrispondenti di guerra* prevedevano: «Per le cinematografie, giusta le norme alle quali devono sottostare coloro che intendono essere ammessi a produrre paesaggi e scene militari nella zona di guerra, ogni film deve essere proiettata presso il Comando Supremo [...] Per ogni mille metri di nastro duecento

metri al massimo devono essere impressionati con soggetti indicati dal Comando Supremo», *Norme per i corrispondenti di guerra*, cit., pp. 13-15.

²⁶ «Tutta la corrispondenza, di carattere giornalistico, tanto postale che telegrafica, dovrà essere soggetta alla censura», in *Norme per i corrispondenti di guerra*, cit., p. 11. Sul tema della censura, si rinvia a Fiori, *Il filtro deformante*, cit.

²⁷ «Le fotografie e le films cinematografiche dovranno essere censurate dal Riparto fotografico dell'Ufficio Stampa», in *Norme per i corrispondenti di guerra*, cit., p. 13.

²⁸ Salvo là dove la fotografia aveva una funzione clinica, vale a dire negli ospedali e nei centri di riabilitazione, quindi lontano dalla sfera della comunicazione; in contesto cinematografico, «la visione delle stragi, le panoramiche o le inquadrature ravvicinate sui morti, vengono eliminate quasi ovunque (e quando non c'è la censura militare vi sarà quella del Ministero degli Interni: via "i cadaveri in posa macabra", o eliminare le scene in cui "si vedono cadaveri insepolti che destano orrore e raccapriccio" troviamo nell'*Indice alfabetico* delle pellicole approvate dal *Ministero degli interni*)», in G.P. Brunetta, *La guerra vicina*, in *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, a cura di R. Renzi, Transeuropa, Ancona 1993, pp. 11-24, 17-18. I corsivi sono nel testo.

²⁹ Adriana Cavarero utilizza il termine *orrorismo* per indicare «quel tratto di ripugnanza che, accomunando molte scene della violenza contemporanea, le ingloba nella sfera dell'orrore piuttosto che in quella del terrore», v. A. Cavarero, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 41. L'orrore ha a che fare con la violenza sul vulnerabile, ma soprattutto sull'inerte. Anche il corpo del combattente è vulnerabile, mentre inerte è quello di chi, per condizione o per circostanza, non dispone di armi per offendere o per difendersi. La condizione di inerte pare tuttavia applicabile paradossalmente anche ai fanti della Grande Guerra, nella quale la potenza di fuoco degli armamenti, soprattutto dell'artiglieria, fu tale da annullare ogni protezione individuale del corpo del soldato. «Indifeso e in balia dell'altro, inerte» – scrive Cavarero – «è sostanzialmente chi si trova in una condizione di passività e subisce una violenza alla quale non può sfuggire né rispondere» (*ivi*, p. 43), che era propriamente sia la condizione del soldato in trincea o nella terra di nessuno, che quella dei civili delle città colpite dai bombardamenti aerei.

³⁰ Sul tema delle mutilazioni di guerra, v. B. Bracco, *La patria ferita. Il corpo dei soldati italiani e la Grande guerra*, Giunti, Firenze 2012.

³¹ Talvolta il fotografo si è affidato alla distanza dal cadavere per sfumare la visione del degrado ormai avanzato; accortezza che le modalità potenziate di visione consentite dalle tecnologie contemporanee non di rado vanificano.

³² Le eccezioni sono rare; una è quella dell'ufficiale italiano Luigi Pessina (v. Nota 11). L'opposto avvenne nella documentazione fotografica di parte italiana relativa alle ritirate austro-ungariche dopo l'offensiva del giugno e alla fine di ottobre 1918.

³³ L. Tomassini, «*Conservare per sempre l'eccezionalità del presente*». *Dispositivi, immaginari, memorie della fotografia nella Grande Guerra, 1914-18*, Annali della Fondazione Ugo La Malfa – XXVIII, 2013, p. 351.

³⁴ Una riflessione, tra altre, sul rapporto tra fotografia e illustrazione nella tradizione figurativa e fotografica di guerra in L. Tomassini, *La catastrofe sul Danubio. Retorica visiva, stampa popolare, spirito dell'epoca nell'Ungheria della Grande Guerra. Il caso*

di “*Erdeles Ujsag*” (“*Giornale Interessante*”), 1913-1925, Lacaita, Manduria, Bari, Roma 2004.

³⁵ Tomassini, “*Conservare per sempre l’eccezionalità del presente*”, p. 350.

³⁶ Ministry of Information – Photograph Division, *Sergeant Photographer: This is your new Job*, in G. Casadio, *Immagini di guerra in Emilia Romagna. I Servizi cinematografici del War Office*, Longo Editore, Ravenna 1987.

³⁷ Fiori, *Il filtro deformante*, cit., p. 57.

³⁸ *Ivi*, p. 121.

³⁹ *Ivi*, p. 179.

⁴⁰ Ministero dell’Interno, *Norme e Istruzioni per il Funzionamento del Servizio della Censura durante il periodo della guerra*, Tipografia delle Mantellate, Roma 1917, in Fiori, *Il filtro deformante*, cit., p. 180.

⁴¹ *Ivi*, p. 323.

⁴² Il caso del settimanale illustrato francese “*Le Miroir*”, che per tutta la guerra pubblicò immagini relative al conflitto, mette in discussione – di fatto se non di principio – certi assiomi: che durante la Grande Guerra non si siano mai pubblicate immagini non filtrate dagli uffici della censura, che non si sia sconfinato nel territorio del macabro, che la visione di cadaveri devastati avrebbe demoralizzato l’opinione pubblica, che quindi la guerra non sia mai stata realmente vista nella sua crudezza da chi viveva alle spalle del fronte. Per un esame di questo “caso” e delle sue peculiarità v. S. Viaggio, L. Tomassini, J. Beurier, *Soldati fotografi. Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di “Le Miroir”*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2005.

⁴³ Ando Gilardi parla di impossibilità della censura fotografica militare e osserva che «la prima censura [...] è fatta e viene espressa dal fotografo, scegliendo una certa inquadratura» e che «Salvo i casi di spionaggio [...] la censura non ha motivo di essere», in *I tabù impossibili della censura fotografica militare*, in “*Rivista di storia e critica della fotografia*”, *La guerra rappresentata*, a. 1, n. 1, Priuli e Verlucca, Ivrea ottobre 1980, pp. 50-51, 41 e 42.

⁴⁴ S. Pesenti Campagnoni ne propone un ulteriore elenco che si sovrappone parzialmente a quelli già ricordati: «catalogazione e denuncia dei danni al patrimonio artistico, architettonico e industriale italiano, illustrazione sistematica delle forniture di vettovaglie, armi, materiali da costruzione e d’altro genere, la dimensione tecnologica e industriale del conflitto, lo sviluppo e il funzionamento degli ospedali da campo e delle retrovie, le navi e i treni per il trasporto dei soldati e dei feriti, i campi di concentramento per prigionieri austro-ungarici, ritratti, gruppi di ufficiali e soldati al campo, infermiere e medici al lavoro, momenti della quotidianità del fronte e delle retrovie, tutti tesi a ricercare una ricchezza emotiva e una densità simbolica funzionale a farsi veicolo dello spirito di unità nazionale tra il fronte e il resto del paese», in Pesenti Campagnoni, *La Guerra (in) Tradotta*, p. 247.

⁴⁵ Ad «“icone” del primo conflitto mondiale», nel significato di «immagini che fin dal primo dopoguerra sono diventate autentico veicolo di memoria, anche mediante la divulgazione attraverso media di stampa», accennano Luca Majoli e Monica Pregnotato in *Dalle rovine della Grande Guerra, le nuove chiese sul Lungo Piave. Fonti e spunti critici per la valorizzazione*, in *A fuoco l’obiettivo*, cit., pp. 116-125, p. 119.

-
- ⁴⁶ Alla figura del soldato che scrive – o legge – della corrispondenza sono dedicate numerose fotografie presenti nel fondo Rava.
- ⁴⁷ F. Rousseau in *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Roma-Bari 2011, se ne occupa con esempi relativi ad un contesto storico diverso, ma con riferimento ad aspetti dell'immagine e del suo trattamento che non sono estranei al tema della rappresentazione visiva della Grande Guerra.
- ⁴⁸ A. Schwarz, *La retorica del realismo fotografico*, in "Rivista di storia e critica della fotografia", *La guerra rappresentata*, a. 1, n. 1, Priuli e Verlucca, Ivrea ottobre 1980, pp. 3-9, p. 6.
- ⁴⁹ A meno che non si fosse trattato di personalità dei Comandi o della scena pubblica.
- ⁵⁰ Né la formulazione della didascalia poteva essere lasciata alla discrezionalità del giornale; nel suo promemoria dedicato alla «propaganda per mezzo della fotografia» del febbraio 1916, Ojetti raccomandava: «Qualunque periodico che riceverà gratuitamente fotografie dal Comando Supremo, dovrà impegnarsi a pubblicarle con lo stesso titolo che da qui le accompagna», in Nezzo, *Prodromi ad una propaganda di guerra*, p. 337.
- ⁵¹ L. Fabi, *La prima guerra mondiale. 1915-1918*, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 13.
- ⁵² S. Pesenti Campagnoni, *War frames. La Grande Guerra negli obiettivi di fotografi e operatori del Regio Esercito italiano*, in R. Basano e S. Pesenti Campagnoni, *Al fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande Guerra*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 15-21.
- ⁵³ Tomassini, "Conservare per sempre l'eccezionalità del presente", cit., p. 351.
- ⁵⁴ Mancano verifiche su altre testate; sul settimanale "Il Mondo", ad esempio, che durante il primo anno di guerra pubblicò mediamente venti fotografie ogni settimana. Anche sui 18 volumi della collana "La Guerra" edita dai Fratelli Treves sono stati condotti dei sondaggi, ma non un esame esteso sia alla quantità che alla qualità delle immagini pubblicate.
- ⁵⁵ Il nucleo più consistente, per decisione istituzionale del Sottosegretariato per la propaganda all'Estero e la Stampa, venne affidato al Museo Centrale del Risorgimento di Roma; comprende circa 6000 immagini. Parte del materiale finì «presso musei e archivi minori, compresi quelli di istituzioni che hanno ricevuto donazioni da privati in possesso, per le ragioni più varie, di materiali fotografici, militari e non relativi al conflitto» (Pesenti Campagnoni, *La Guerra (in) Tradotta*, cit., p. 256). Tra questi sono da ricordare il Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (fondo Luigi Marzocchi), il Museo della Terza Armata di Padova (fondo Duca D'Aosta), l'Archivio Comunale di Asti (fondo Angelo Gatti), l'Istituto Parri di Bologna (fondo Armando Orsini), il Centro Studi "Carlo Balelli" per lo studio della Fotografia di Macerata, il Museo Nazionale del Cinema di Torino (fondo Luis Bogino), la Società Storica della Guerra Bianca (fondo Aldo Bonacossa), il Museo Storico Italiano della Guerra (fondo Rava).
- ⁵⁶ Ma oggi la digitalizzazione di alcuni fondi ne consente una visione online.
- ⁵⁷ Marco Pizzo segnala che «dal 1918 il Comando Supremo concesse spesso in utilizzo le medesime fotografie a molti dei fotografi che avevano prestato servizio presso i singoli reparti. È quindi assai difficile oggi riconoscere le singole paternità se non in alcuni casi espressamente dichiarati» (M. Pizzo, *La Grande Guerra e la fotografia*, in Fondazione Giacomo Matteotti, *L'Italia e gli Italiani nella Grande Guerra. Politica, economia, arte e società (1915-1918)*, Rubettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 227-239, p. 229); ciò non

di meno, è finora mancato anche il tentativo di ricostruire almeno parzialmente tale quadro. Di M. Pizzo vedi anche *La Grande Guerra in fotografia*, in *La Prima guerra mondiale 1914-1918. Materiali e fonti*, Gangemi, Roma 2015, pp. 61-67.

⁵⁸ Museo del Risorgimento di Milano, *Fondo Maurizio Rava*. La trascrizione delle agende è di prossima pubblicazione. Si ringrazia la direzione del Museo del Risorgimento di Milano che con grande disponibilità ha messo a disposizione di chi scrive le copie digitali dei diari di Maurizio Rava.

⁵⁹ Nelle sue note Rava cita tra gli operatori in uniforme Achille Panni, che fu ferito, proveniente dall'azienda cinematografica di Luca Comerio, e Cesare Borgini che prima della guerra lavorava per la Gaumont.

⁶⁰ E in altri fondi.

⁶¹ *La battaglia dall'Astico al Piave. 15-25 giugno 1918*, "La Guerra", n. 14, ottobre 1918, Fratelli Treves, Milano 1918.

⁶² Del film, che non ebbe un montaggio definitivo, e della contestuale produzione fotografica («come un *set* unico dove fotografi e cineoperatori lavorano fianco a fianco») scrivono Luca Majoli e Monica Pregnotato in *Dalle rovine della Grande Guerra, le nuove chiese sul Lungo Piave*, cit., p. 119. V. anche A. Faccioli, *Propaganda e rappresentazione nelle vedute cinematografiche dal vero*, in *Dalle rovine della Grande Guerra le nuove chiese sul Lungo Piave. Fonti e spunti critici per la valorizzazione*, a cura di M. Pregnotato, Antiga edizioni, Crocetta del Montello 2014, pp. 153-172 e L. Majoli, *Dall'Astico al Piave. Il racconto della guerra tra fotografia e cinema*, in *ivi*, pp. 185-193.

⁶³ La bandiera cui la vedova accenna nella lettera al Museo della Guerra del 1941.

⁶⁴ Benedetto Fera e Attilio Prevost.

⁶⁵ Vittorio Emanuele Torino Giovanni Maria di Savoia-Aosta (1870-1946), durante la guerra fu generale di brigata a capo dell'arma della cavalleria.

⁶⁶ Non quindi nove come indicato nella prima comunicazione della signora Vella, né sette come risulta dal verbale della Direzione del Museo citato in apertura dell'articolo. La numerazione in bianco riportata sulle copertine (da 1 a 8) è stata apposta successivamente all'arrivo al Museo della Guerra da Giovanni Barozzi (ringrazio Alberto Miorandi per l'informazione). Non risulta una numerazione precedente.

⁶⁷ A1,43; A2,48; A3,38; A4,45; A5,45, A6,43; A7,33; A8,48.

⁶⁸ In un certo numero di fogli il bordo è andato perduto.

⁶⁹ Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, cit., p. 104.

⁷⁰ Affidata alle cure e alla competenza di Tiziano Berté.

⁷¹ In base alla grafia, i compilatori delle didascalie delle foto del fondo Rava sono stati non meno di tre.

⁷² Una croce al merito di guerra e due medaglie di bronzo. Dopo la morte gli fu assegnata la medaglia d'argento al valor militare per la partecipazione alla campagna del nord Africa contro gli inglesi.

⁷³ «Interventista convinto, nel 1915 entrò in guerra con gli Alpini e vi raggiunse durante la guerra il grado di maggiore, guadagnandovi tre decorazioni al valore», in *Enciclopedia militare. Arte, biografia, geografia, storia, tecnica militare*, ed. Il Popolo d'Italia, s.d ma precedente il 1935.