

Vite di carta. Il progetto mancato dell'Album d'Oro dei caduti cesenati della grande guerra

Abstract

This article offers new insight into the stories behind the creation of the “Fondo Caduti” in Cesena, a collection of letters, postcards, and photographic portraits gathered by Dino Bazzocchi, the director of Biblioteca Malatestiana, in view of a memorial publication entitled *Album d'Oro*, devoted to the city's soldiers fallen in the First World War. Through the analysis of the photographs' materiality and the reconstruction of their “cultural biography,” this study investigates the social meanings implicit in photographic objects that are carriers of private grief as well as public memory.

Keywords

BAZZOCCHI DINO; BIBLIOTECA MALATESTIANA; CESENA; MEMORY; PHOTO COLLECTION; PHOTOGRAPHIC ALBUM; PHOTOGRAPHIC PORTRAIT; WORLD WAR I

Questo saggio propone una ricostruzione della storia del Fondo Caduti della Biblioteca Malatestiana di Cesena e la lettura di alcuni ritratti fotografici di soldati della Prima Guerra Mondiale, analizzati in quanto oggetti dotati di una biografia culturale, al fine di rivelare aspetti della fotografia d'archivio che rimarrebbero altrimenti trascurati. Se infatti, da una parte, una fotografia è immagine e rappresentazione, non dobbiamo dimenticarci che è proprio la sua materialità – il supporto, le dimensioni di stampa, le forme di presentazione – a dettarne gli usi e le relazioni che essa instaura ⁻¹ come oggetto fisico, aperto all'esperienza sensoriale più ampia ⁻², che contribuisce attivamente alla “trama concreta della vita sociale” ⁻³. Il riferimento metodologico è quindi declinato dal concetto di *cultural biography* ⁻⁴ proposto per la prima volta dall'antropologo Igor Kopytoff nel suo saggio *The*

Cultural Biography of Things (1986) e applicato alla fotografia dalle antropologhe visuali Janice Hart ed Elizabeth Edwards (2004) per indicare appunto la storia che ogni fotografia porta con sé, come successione di significati assunti o perduti in ogni cambiamento di contesto del suo essere oggetto complesso ⁻⁵.

Il fondo cesenate

Il Fondo Caduti della Biblioteca Malatestiana è un archivio caratterizzato da una doppia anima. Da una parte, corrispondenza e documenti: oltre 2.000 lettere e cartoline spedite dai soldati romagnoli al fronte e i fascicoli di schede biografiche riguardanti 880 caduti e decorati di Cesena e circondario. Dall'altra, le fotografie: 352 ritratti di soldati – perlopiù in formato foto-cartolina – parzialmente riprodotti su 173 negativi su lastra di vetro.

A svolgere un ruolo decisivo per la formazione di questo archivio, fu Dino Bazzocchi (1883-1967), direttore della Biblioteca Malatestiana dal 1915 al 1920. Egli, assieme a Antonio Casalini e al preside del Liceo Classico di Cesena Giovanni Roberti, faceva parte del comitato esecutivo al quale era stato affidato il compito di “compilare anche per Cesena e per il suo Circondario l'*Album d'oro dei caduti*” ⁻⁶: un'iniziativa di stampo celebrativo riconducibile alla tipologia degli opuscoli di necrologio, un genere di pubblicazione nella quale venivano presentati i nomi dei caduti per la patria ciascuno dei quali corredato da un ritratto fotografico e da notizie biografiche.

Fu solo in seguito alla disfatta di Caporetto del 1917, con l'istituzione del “Servizio P”, che si creò un'organizzazione centralizzata per la propaganda ufficiale. Per questa ragione, fin dai primi anni dall'intervento, il quadro nazionale fu caratterizzato da una molteplicità di forme del discorso riguardante la guerra, sia per le produzioni propagandistiche sia per le iniziative spontanee di commemorazione dei caduti del conflitto ancora in corso che vennero promosse soprattutto da associazioni private e da enti locali, seguendo anche interpretazioni distanti rispetto alla lettura nazionalista proposta dal governo ⁻⁷. È in questo contesto che dobbiamo inserire il fenomeno di massa – tipicamente italiano – degli opuscoli di necrologio: volumetti che potevano variare dalle dieci alle cento pagine, che fungevano come veri e propri “monumenti di carta”, promossi da enti sia pubblici (come le università) sia privati (come aziende e grandi famiglie aristocratiche e borghesi) per commemorare i propri caduti ⁻⁸. Talvolta la funzione commemorativa poteva intrecciarsi anche con interessi di tipo commerciale: ad esempio, Alfredo Grilli, condirettore della rivista “La Romagna”, già dal 1915 aveva iniziato a Forlì la vendita a 20 cent. l'uno, di alcuni piccoli opuscoli di 16 pagine dedicati ciascuno alla biografia di un caduto della città. Grilli era un docente di materie letterarie, esperto di tradizioni locali ⁻⁹ ed esponente di quell'intelligenza romagnola che da tempo si prodigava per la promozione di un senso di identità specificatamente regionale prima che nazionale, e per la quale gli eventi bellici stavano offrendo, secondo

lo storico Roberto Balzani: “un’occasione importante per verificare la tenuta di un duplice sentimento di appartenenza: quello verso la ‘piccola’ e quello verso la ‘grande’ patria” –¹⁰.

Fu in questo contesto che, il 2 aprile del 1916, presero avvio i lavori del grande *Album d’Oro* cesenate di Bazzocchi. Nei primi mesi si susseguirono le riunioni tra i membri del comitato e alcuni rappresentanti dei comuni di Cesena e zone circostanti, per la definizione delle modalità di produzione. Inizialmente si pensò di creare dei fascicoli da mettere in vendita al pubblico, al fine di coprire le spese di produzione, tuttavia, temendo la concorrenza degli opuscoli di Grilli, il comitato decise infine di pubblicare 12 biografie a dispense, in 1.500 copie, la cui spesa sarebbe stata coperta da ciascun municipio (Cesenatico, Mercato Saraceno, Sogliano al Rubicone, Sarsina, Savignano sul Rubicone, Roncofreddo, Longiano, Gatteo, San Mauro Pascoli, Gambettola, Montiano, Borghi, Roversano) con una cifra proporzionale calcolata in base alla popolazione –¹¹. Col passare dei mesi, però, mentre Bazzocchi proseguiva con grande impegno le operazioni di raccolta di notizie biografiche, cartoline e fotografie presso le famiglie dei caduti, l’interesse verso l’iniziativa dei quattordici comuni coinvolti scemò progressivamente. Giunti ormai all’armistizio, i documenti raccolti da Bazzocchi vennero definitivamente accantonati: in un momento nel quale la retorica ufficiale intendeva celebrare la vittoria e l’inizio di una nuova Italia, essi risultavano evocare in maniera troppo eloquente l’enorme numero di morti che la guerra aveva causato –¹². Inoltre, la dimensione privata e familiare del dolore alla quale questo genere di documenti inevitabilmente rimandava, spingeva in direzione opposta rispetto alla strategia comunicativa che verrà impostata nel dopoguerra per le celebrazioni pubbliche e per i grandi monumenti cittadini.

Una memoria contesa

L’intervento italiano nel conflitto mondiale, deciso dal governo Salandra dopo un anno di neutralità, fu una decisione verso la quale il paese si trovò diviso, anche a fronte di una situazione economica e sociale già difficile. Se in Francia e Gran Bretagna, paesi caratterizzati da un’opinione pubblica fiduciosa nei confronti dello Stato, proletariato e classe borghese avevano risposto con orgoglio alla chiamata alle armi, in Italia la maggior parte della popolazione oscillava tra indifferenza e rassegnazione. Le classi popolari, coloro che avrebbero offerto il maggior numero di coscritti, affrontarono l’intervento al pari di una calamità naturale, consapevoli di dover obbedire pur senza comprendere le ragioni del sacrificio richiesto –¹³.

La grande guerra fu un conflitto tecnologico ad alta portata distruttiva, che mobilitava enormi eserciti, richiedendo il coinvolgimento di tutti i settori produttivi del paese: una guerra di massa che generò morte di massa, come mai era avvenuto prima –¹⁴. Il trauma della perdita coinvolse a vario titolo l’intera società civile dei paesi impegnati nel conflitto, che risposero elaborando quel culto massificato dei caduti che

troverà il suo apice nel dopoguerra con le grandi celebrazioni nazionali dedicate al Milite Ignoto: una grande invenzione retorica che celebrava il soldato senza nome come figura astratta e collettiva nella quale tutte le famiglie avrebbero dovuto trovare conforto ⁻¹⁵.

In Italia, dopo la fine del conflitto, il culto dei caduti si esprime soprattutto nella vasta proliferazione di monumenti: un fenomeno spontaneo, multiforme e poco disciplinato dall'alto, che anziché mostrare il volto di un paese unito nel dolore, rispecchiava invece le fratture e le tensioni interne alla società e ad una classe dirigente ossessionata dal nemico interno ⁻¹⁶. Un accentramento delle strategie di culto dei caduti nelle mani dello Stato avverrà con l'avvento del fascismo che inaugurerà una seconda fase commemorativa proibendo ogni iniziativa spontanea locale e imponendo una retorica e un'estetica univoca.

Il Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento

Al fine di poter apporre un controllo serrato della memoria ufficiale, lo Stato promosse un'operazione mirata di "museificazione in diretta" ⁻¹⁷ del conflitto, affidandone il compito al Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, ente fondato nel 1906 allo scopo di raccogliere la documentazione delle vicende risorgimentali per il futuro Museo al Vittoriano a Roma ⁻¹⁸. Scegliere questo Comitato per le operazioni di musealizzazione della grande guerra, significava interpretare il conflitto mondiale come capitolo conclusivo della storia della liberazione d'Italia ⁻¹⁹.

Il 1° agosto del 1915, presidente del Comitato l'On. Paolo Boselli, esponente della destra storica, più volte ministro e futuro Presidente del Consiglio dal 1917 al 1918, emanò una circolare con la quale invitava enti pubblici e privati a collaborare alla vasta campagna di raccolta di testimonianze della grande guerra come, ad esempio, volantini, manifesti, articoli di giornale, ritratti fotografici, diari e schede biografiche ⁻²⁰. La presenza di una copia di questo documento nella corrispondenza di Bazzocchi ⁻²¹ ci porta a pensare che il direttore della Malatestiana, per la sua iniziativa di raccolta di testimonianze, possa essere stato sollecitato proprio dalle direttive del Comitato. Tuttavia, Bazzocchi decise di impostare un proprio sistema di organizzazione dei dati raccolti molto dettagliato ⁻²², che non si rispecchia invece nei fascicoli nominali del Comitato conservati ancora oggi presso il Museo Centrale del Risorgimento ⁻²³ i quali appaiono perlopiù come semplici raccolte di documenti trasmessi dai municipi (atti di nascita e di morte emessi dagli uffici dello stato civile, ritagli di necrologi pubblicati sui giornali locali e ritratti fotografici).

A costituire un'ulteriore prova dei contatti tra Cesena e Roma è la presenza, nell'archivio del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento – disponibile in forma digitale sul portale "14-18" ⁻²⁴ – di 33 fascicoli provenienti da Cesena e spediti tra il 1917 e il 1918. Tra questi troviamo, ad esempio, un documento protocollato il 23 marzo 1918 ⁻²⁵, nel quale Boselli porge i suoi ringraziamenti al direttore Bazzocchi per aver ricevuto una copia della biografia di Renato Serra, grande intellettuale

e martire illustre della città di Cesena, nonché suo predecessore alla Biblioteca Malatestiana fra il 1909 e il 1915.

L'interesse del Comitato era quello di far confluire a Roma il maggior numero di testimonianze e cimeli pubblici e privati della guerra ancora in corso. Si trattava di una strategia informata, secondo lo storico Fabio Caffarena, dallo scopo di “formare una teoria infinita di eroi” ⁻²⁶ nella quale la dimensione privata che emergeva dalle memorie, anche le più intime, come ad esempio le cartoline dal fronte, veniva piegata alle esigenze del discorso politico di sostegno alla guerra. Secondo le intenzioni del Comitato, le testimonianze raccolte avrebbero dovuto raccontare efficacemente ai posteri di quale “impresa redentrice” era stata capace l'Italia: a questo fine, scrisse Boselli in una relazione del 1916, “l'opera perennemente educatrice della storia sarà definitiva consacrazione al valore e alla saggezza di quanti hanno oggi il supremo onore di essere artefici di una nuova pagina delle fortune della Patria” ⁻²⁷.

Di fronte a questo tentativo di appropriazione in chiave nazionalista delle singole memorie private dei soldati, condotta da parte del governo, le famiglie italiane risposero con diffidenza: il richiamo alla coscienza nazionale, che avrebbe dovuto sollecitare il coinvolgimento di tutti nella grande operazione di raccolta, suonava a vuoto per gran parte della società civile, indifferente ai temi della retorica patriottica ⁻²⁸.

A far da ostacolo agli intenti del Comitato contribuì anche la prevedibile riluttanza che le famiglie dimostravano riguardo al cedere i ricordi dei propri cari, aspetto evidenziato anche dallo stesso Boselli, il quale scriveva in una circolare del 1915:

—

è evidente che le famiglie sono gelose custodi – e bene a ragione – di questi ricordi dei loro cari. Il Comitato se ne rende conto e, per il momento, non è forse il caso di insistere in una ricerca che, all'atto pratico, si è dimostrata pressoché sterile ⁻²⁹.

—

A deluderlo furono anche gli stessi sindaci – i quali avrebbero dovuto far da tramite con le famiglie dei caduti – che risposero più tiepidamente e lentamente del previsto all'appello del Comitato ⁻³⁰. Questi ultimi, infatti, erano spesso restii ad assecondare la volontà del Comitato di far confluire tutte le memorie presso la capitale, preferendo piuttosto sfruttare le iniziative di commemorazione dei caduti per favorire la coesione tra i propri cittadini e alimentare l'orgoglio locale prima di quello nazionale ⁻³¹.

La dimensione privata del lutto

Sul polo opposto rispetto ai discorsi pubblici riguardanti i caduti, i quali probabilmente servirono più per l'autolegittimazione di piccoli e grandi centri di potere che a offrire effettivamente consolazione al dolore degli italiani ⁻³², troviamo le famiglie dei soldati. Mogli, genitori, figli, costretti a dover affrontare il dolore della perdita privi del conforto di una salma su cui piangere.

Non potendo ricorrere ai rituali tradizionali legati alla tumulazione, i parenti dei caduti si rifugiarono in altre forme di ricordo organizzate all'interno della sfera domestica. Ad esempio, raccogliendo tutti gli oggetti che potevano costituire una traccia dell'esistenza del defunto, soprattutto quelli che erano stati a contatto con il corpo della persona: indumenti, lettere, ciocche di capelli, e soprattutto fotografie, che più di ogni altra cosa erano in grado di restituire una presenza, come emanazioni dirette del referente⁻³³. Trattate come vere e proprie reliquie profane⁻³⁴ questi oggetti venivano allestiti all'interno della casa in "spazi simbolici della memoria"⁻³⁵ più o meno accessibili agli occhi degli estranei: piccoli altarini sul comò della camera da letto, pareti degli spazi sociali della casa (il salotto o il tinello) sulle quali veniva esposto il ritratto incorniciato, o ancora modesti scrigni per conservare ricordi e cimeli come scatole di latta o cartone⁻³⁶. Le stanze e gli oggetti coinvolti in queste operazioni di allestimento non solo fungevano da supporto evocativo di una memoria della famiglia, ma contribuivano attivamente a strutturarla, conferendole un ordine e una gerarchia⁻³⁷. Posizionando i ritratti all'interno delle stanze delle case, i familiari esprimevano precise intenzioni, mettendo ad esempio in esposizione al pubblico una determinata fotografia piuttosto che un'altra o mettendone più di una in relazione reciproca, in un insieme di operazioni che contribuivano a determinarne nuovi significati e valori⁻³⁸.

Il ritratto del soldato

Durante la prima guerra mondiale, l'Italia vide una diffusione inedita dell'immagine fotografica. Da una parte, la standardizzazione dei procedimenti e l'evoluzione tecnologica delle singole componenti della macchina fotografica, avevano permesso, a inizio Novecento italiano, l'allargamento definitivo della pratica fotografica al di fuori del professionismo⁻³⁹. Al fronte – nonostante vigesse il divieto di fotografare in tutti i territori dichiarati zone di guerra⁻⁴⁰ – non era raro imbattersi in ufficiali armati di una delle nuove fotocamere pieghevoli (dette appunto *folding*) che stavano invadendo il mercato, come la Vest Pocket Kodak (VPK), reclamizzata sulle riviste fotografiche internazionali e nazionali proprio come la macchina ideale per il soldato, grazie al suo peso e formato ridotti al formato tascabile. Dall'altra, la prolungata lontananza da casa fece nascere nei combattenti il bisogno di inviare un proprio ritratto ai parenti, per poterli assicurare sulle proprie condizioni di salute: chi non aveva un commilitone che si dilettasse nella fotografia, era costretto a rivolgersi a un professionista, approfittando di un periodo di licenza per recarsi nel paese più vicino. Cogliendo dunque questa nuova occasione offerta dal mercato, i fotografi dei paesi in prossimità delle zone di stazionamento delle truppe organizzarono veri e propri *ateliers* ambulanti, per poter realizzare ritratti in loco dei soldati⁻⁴¹. Le fotografie venivano stampate spesso nell'ormai diffuso sistema del formato foto-cartolina, così che sul *verso* si potesse aggiungere anche il messaggio per i parenti a casa⁻⁴².

Non tutti i soldati però si recarono al fronte sprovvisti di un proprio ritratto: durante la prima guerra mondiale fu infatti una pratica piuttosto diffusa – *in primis* per gli ufficiali borghesi ma sempre più anche per i fanti-contadini – recarsi dal fotografo di paese o di quartiere già al momento della chiamata alle armi, poco prima della partenza, per farsi ritrarre in divisa, in una sorta di rito di passaggio, di “iniziazione alla guerra e alla partenza” –⁴³. Indossare gli abiti militari consentiva di distinguersi dalla massa e, allo stesso tempo, di dichiarare la propria appartenenza alla collettività nazionale dei combattenti.

Se per gli ufficiali borghesi il ritratto da soldato poteva costituire una delle tante immagini da aggiungere al proprio album personale, per i fanti-contadini esso costituiva spesso l’unica fotografia di sé in tutta la loro vita; l’immagine più rispettabile da lasciare ai propri discendenti –⁴⁴.

I soldati di cui abbiamo testimonianza attraverso il fondo cesenate, erano perlopiù coloni, braccianti e piccoli artigiani, come possiamo ricavare dalle informazioni raccolte nelle minute schede biografiche redatte da Bazzocchi, nelle quali è indicata anche la professione di ciascun soldato prima della chiamata alle armi –⁴⁵. La foto-cartolina spedita dal fronte era dunque probabilmente una delle poche fotografie – se non l’unica – di cui le famiglie contadine romagnole disponessero per il ricordo del proprio defunto. Possiamo facilmente immaginare quanto esse fossero gelose a riguardo: è probabile che Bazzocchi, per riuscire a farsi affidare le fotografie per l’*Albo d’Oro*, avesse promesso alle famiglie la loro restituzione a fine progetto, impegnandosi a farle rifotografare, come possiamo dedurre dai 173 negativi su lastra di vetro con la riproduzione dei ritratti dei caduti conservati nel Fondo cesenate. Tuttavia, per motivi che non conosciamo, il direttore non riuscì ad ultimare l’operazione di riproduzione né a restituire i 352 positivi originali, rimasti fino ad oggi all’interno degli archivi della Biblioteca.

Vite di carta

Il Fondo Caduti è composto perlopiù di ritratti di fotografi non identificati (229 fotografie su 352 non presentano il timbro dello studio fotografico) realizzati in *ateliers* fotografici di paese, seguendo la tipologia del ritratto in divisa a figura intera, con fondale e balastra o tavolino di supporto per la posa.

Tra le fotografie sulle quali è presente il timbro di uno studio, sono stati riconosciuti i nomi di 51 *ateliers* italiani, situati per la maggior parte in località friulane e venete quali Udine, Treviso e Rovigo, città vicine alle zone di stazionamento dell’esercito italiano, ove dunque era più probabile che, durante brevi periodi di licenza, i soldati avessero occasione di recarsi per farsi ritrarre da un fotografo. Sono state inoltre individuate 10 fotografie che recano il logo di altrettanti *ateliers* situati oltre i confini italiani, cioè in Svizzera, Lussemburgo, Francia, Austria, Libia e Germania.

Nei ritratti del Fondo Caduti, per la maggior parte foto-cartoline realizzate con la tecnica di stampa fotografica alla gelatina bromuro

d'argento su carta opaca, i toni trionfalistici della retorica nazionalistica risuonano astratti e lontani: ad emergere prepotentemente è la vicenda privata di ciascun soldato e l'intimità dei rapporti familiari, che affiora con evidenza dalla "viva e mutevole materialità" ⁻⁴⁶ di questi oggetti fotografici, sui quali nel tempo diverse mani hanno lasciato impronte, fori, graffi, segni di forbici e di colla. Oggetti complessi, che possiamo leggere come veri e propri palinsesti ⁻⁴⁷ sui quali si sovrappongono le tracce dei passaggi di contesto che hanno caratterizzato la loro biografia culturale.

Osserviamo ad esempio la cartolina di Cesare Casadei (fig. 1). Sul *recto* è stampato il ritratto in divisa, realizzato probabilmente nell'*atelier* di un fotografo ambulante, come possiamo dedurre dalla presenza di un fondale neutro di stoffa montato direttamente sulla pavimentazione di ciottolato e un piedistallo leggero in legno – dunque facile da trasportare – per il sostegno della postura: un tipo di allestimento che ritroviamo in altri 22 ritratti.

Oltre a questa tipologia è presente nel Fondo anche un nucleo di 19 fotografie realizzate ugualmente *en plein air*, nelle quali tuttavia non è presente alcun fondale e la posa del soggetto è più disinvolta: in questi casi siamo propensi a ritenere che si possa trattare di fotografie realizzate non da fotografi di professione, bensì da soldati che si dilettavano in fotografia e che si rendevano disponibili a ritrarre i commilitoni.

Tornando all'osservazione della cartolina del soldato Casadei, notiamo che egli tiene tra le dita una sigaretta – elemento che accomuna anche altri 28 ritratti del fondo – ostentando nella posa una rilassatezza.

Il *verso* (fig. 2) della fotografia accoglie più stratificazioni di testo: la marca della cartolina "Ubermor" è a malapena leggibile sotto il testo del combattente, al cui *incipit* troviamo una data: "Lì, 4 Maggio 1917" a cui segue:

—
Carissima Moglie Cesira. Come vedi ti mando la seconda fotografia in quella di ieri ti avevo detto che ritardavo altri dieci giorni invece stamattina prima di partire erano terminate e anzi abbiamo fatto tappa in un piccolo paese e le spedisco una a te una a tuo padre una a tuo fratello e una a Eugenio quando tuo Padre scrive tuo fratello gli domanderà se la ricevuta. Io Cesira non mi resta altro che baciarti e non pensare per me che io sto bene come sai sono in viaggio che vado in trincea sta alegra speriamo che finirà presto. Do di baci ai bambini e la Mamma e i miei Fratelli a un addio per sempre tuo Marito Angelino ⁻⁴⁸
baci infiniti e un bacio a te.
—

Durante la prima guerra mondiale, il tasso di analfabetismo degli italiani era ancora molto alto. Trovandosi per la prima volta così lontani da casa, i fanti-contadini che fino a quel momento avevano comunicato solo oralmente in dialetto, ebbero per la prima volta necessità di imparare a scrivere, ricorrendo all'aiuto di comandanti e cappellani militari, i quali insegnavano loro a scrivere qualche riga oppure si occupavano

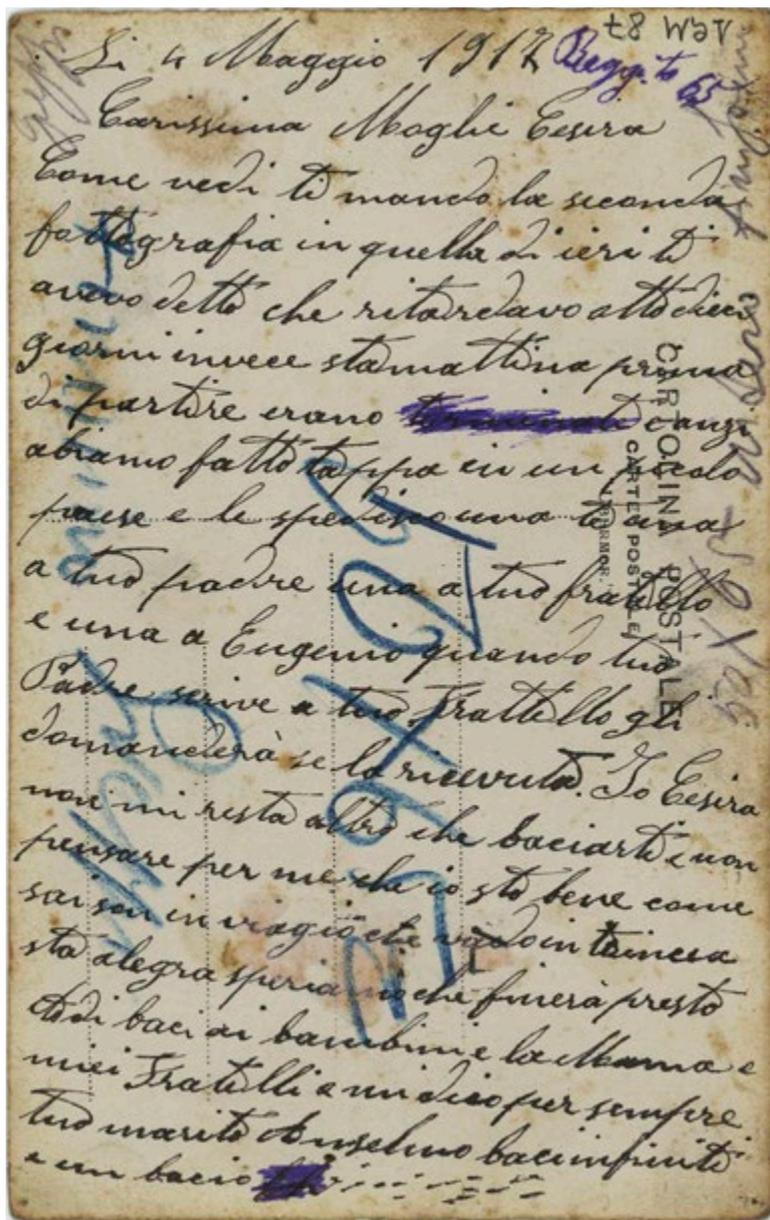


01

Fotografo non identificato,
Cesare Casadei, 1917.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento su
cartolina postale, 13,9×8,8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 87, *recto*

direttamente della stesura del testo sotto dettatura ⁻⁴⁹. Come emerge anche dal testo di questa cartolina, i fanti scrivevano alle famiglie soprattutto per rassicurare sul proprio stato di salute e trasmettere affetto. All'interno del Fondo Caduti, solo 30 foto-cartoline e una *carte de visite* recano un testo scritto: nei messaggi, generalmente molto brevi – quasi che bastasse una semplice parola scritta a dimostrare che si era ancora vivi – i soldati si rivolgono soprattutto a fratelli, genitori e

Fotografo non identificato,
Cesare Casadei, 1917.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento su
cartolina postale, 13,9×8,8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 87, verso



zii -50, mandando un semplice saluto, un bacio, chiedendo notizie sulla salute dei propri cari.

In questa cartolina leggiamo che il soldato Cesare Casadei aveva già inviato una prima fotografia nel giorno precedente alla scrittura del messaggio, e che si era poi prodigato a inviarne una seconda, non appena si era presentata l'occasione di fare tappa in un paese. Possiamo facilmente immaginare quanto fosse importante sia per le famiglie che per i soldati

ricevere delle fotografie: queste infatti funzionavano da “surrogati” ⁻⁵¹ della presenza fisica della persona, riuscendo a lenire la tristezza della lontananza dal proprio caro, come oggetti da stringere nei momenti di sconforto e da portare con sé, a contatto con la propria persona.

Sul *recto*, al di sotto dell'immagine fotografica, riusciamo a leggere il nome del soldato e il numero di inventario, annotati entrambi a matita da Bazzocchi stesso (elementi presenti con la stessa calligrafia su tutte le fotografie del fondo). Sul *verso* invece, possiamo distinguere gli interventi di tre mani differenti che si sono sovrapposte a quella del soldato. La prima è quella a cui possiamo attribuire le scritte a penna blu: la dicitura “Regg.to 65”, nell'angolo superiore destro della cartolina, e le cancellature di due parole del messaggio, “terminate” e due iniziali alla fine del testo (E. H.?). Forse l'intervento di un censore? ⁻⁵² Ci sembra poco plausibile, dato che queste parole non forniscono né informazioni sottoposte al segreto militare, né commenti di critica alla guerra. La seconda mano è invece quella di colui che ha aggiunto le scritte a matita blu, orientate in senso verticale, di difficile lettura, tra le quali riusciamo solo a decifrare una misura (50 × 65c?): potremmo ipotizzare che questa sia stata aggiunta dal dipendente di uno studio fotografico incaricato dai parenti del defunto di produrre un ingrandimento del ritratto. La stessa mano ha ripetuto queste misure a matita, in dimensioni più ridotte, lungo il bordo destro della cartolina. Infine, la mano intervenuta più recentemente è senza dubbio quella attribuibile all'annotazione del numero di catalogazione, aggiunto nell'angolo destro superiore nel 2000, anno nel quale le fotografie del Fondo Caduti sono state riordinate, catalogate e digitalizzate. In quello stesso anno venne realizzata anche una mostra documentaria presso la Biblioteca Malatestiana, cui seguì la pubblicazione del catalogo (l'unico esistente ancora oggi).

Mentre il testo scritto dal soldato e l'immagine fotografica analizzati precedentemente erano attribuibili al momento in cui la cartolina aveva una funzione ancora comunicativa, di trasmissione di un messaggio tra fronte e paese, questi ultimi indizi presenti sul *verso* (le annotazioni di Bazzocchi, le misure a matita blu e il numero di catalogazione del 2000) sono da riferire invece a un passaggio successivo nella biografia culturale di questa fotografia. Si potrebbero individuare infatti due momenti salienti, due passaggi di contesto e significato che accomunano tutti i ritratti del Fondo Caduti: il primo è quello determinato dall'evento della morte del soggetto raffigurato, che trasforma le fotografie conservate dalle famiglie in oggetti del lutto. Il secondo passaggio viene sancito nel momento in cui Bazzocchi sceglie e preleva la foto-cartolina per il suo progetto dell'Album: aggiungendo a matita il numero di inventario, Bazzocchi trasforma il significato della fotografia, da testimonianza privata a documento d'archivio, come parte della memoria pubblica dell'intera città. Riconoscendo l'appartenenza del singolo soldato al pantheon ufficiale dei caduti cesenati, la storia di ciascun fante diventa parte del mito dei martiri della patria, degni dei massimi onori e dell'eterno ricordo della comunità cittadina.

Osservando attentamente i quattro angoli della cartolina, possiamo infine scorgere alcuni piccoli fori: indizi che potrebbero sfuggire a una prima analisi, ma che risultano essere invece importanti per la ricostruzione delle azioni che si sono avvicendate attorno all'oggetto. Potremmo infatti immaginare che essi siano i piccoli buchi lasciati da alcune puntine utilizzate per appendere la fotografia al muro, oppure da un ago che ha cucito il cartoncino a una stoffa, oppure ancora dai fermagli di una cornice, ipotesi che potrebbe essere supportata dalla presenza di alcune tracce giallastre di colla, ben visibili quando si osserva in prima persona l'oggetto, utilizzata per far aderire la fotografia al cartoncino di spessore all'interno di una cornice o per l'inserimento all'interno di un album.

Il significato di ciascuna fotografia non si riduce dunque entro i limiti dell'impressione fotografica, non è determinato solo dal momento dall'*hic et nunc* della realizzazione dello scatto, bensì è il risultato del susseguirsi di ogni successivo spostamento dell'oggetto lungo le direttrici dello spazio e del tempo, in corrispondenza di ogni mutamento di contesto (e quindi di significato) che lo ha coinvolto. Passaggi che possiamo ricostruire innanzitutto a partire da una lettura attenta di tutti i singoli elementi presenti sulla cartolina – testo, immagini, segni, alterazioni del supporto – in reciproca relazione: una lettura che si limitasse solamente all'immagine, risulterebbe dunque essere parziale rispetto ai significati dell'oggetto fotografico nella sua totalità.

All'interno del Fondo, ad esempio, si possono individuare alcune fotografie per le quali il momento della realizzazione dell'immagine non aveva probabilmente nulla a che fare con la guerra: solo nei momenti successivi della loro biografia culturale, esse hanno assunto un significato legato alla memoria della prima guerra mondiale. È il caso della *carte de visite* ⁻⁵³ di Giuseppe Baruzzi, o della cartolina ⁻⁵⁴ di Carlo Amaducci, entrambi ritratti in abiti civili ⁻⁵⁵.

Per quanto riguarda il ritratto di Amaducci (fig. 3), possiamo ipotizzare che il volto del soldato sia stato ritagliato da una fotografia nella quale erano presenti altre persone (forse un ritratto di famiglia?): il prelievo infatti lascia dello spazio intorno alla spalla destra, eliminando invece parte di quella sinistra, come per escludere altre persone presenti nella stessa immagine. Potremmo ipotizzare che, al momento in cui Amaducci venne a mancare, un suo familiare avesse ritagliato questo ritratto per riuscire ad inserirlo in una cornice o indossarlo all'interno di un ciondolo: il momento dell'alterazione del supporto materiale segna dunque un nuovo momento della biografia di questo oggetto. Le successive annotazioni leggibili sul *verso* (fig. 4), ovvero il nome del soldato scritto da Bazzocchi e la sigla di catalogazione aggiunta nel 2000, si riferiscono infine alla fase della vita nell'archivio: sono questi i segni che determinano l'appartenenza della fotografia alla raccolta di Bazzocchi.

Lo stesso discorso si può applicare anche nel caso del ritratto di Giuseppe Baruzzi (fig. 5), una *carte de visite* realizzata presso lo studio Lugaresi & Giovannini, l'*atelier* fotografico fondato a Cesena nel 1901 da



03

Fotografo non identificato,
Carlo Amaducci,
1915-1918.
Ritaglio di una cartolina
postale, stampa alla
gelatina bromuro
d'argento, 3,5×3,3 cm.
Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 12, *recto*



04

Fotografo non identificato,
Carlo Amaducci,
1915-1918.
Ritaglio di una cartolina
postale, stampa alla
gelatina bromuro
d'argento, 3,5×3,3 cm.
Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 12, *verso*

05

Lugaresi & Giovannini,
Giuseppe Baruzzi,
1915-1918.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
10,5×7,4 cm, montata
su cartoncino 10,8×8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 27, *recto*



06

Lugaresi & Giovannini,
Giuseppe Baruzzi,
1915-1918.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
10,5×7,4 cm, montata
su cartoncino 10,8×8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 27, *verso*



Erardo Lugaresi e Amedeo Giovannini e specializzato, come riportato da una rivisita cittadina di inizio Novecento, in “ritratti economici, che riescono possibili alle borse minori” ⁻⁵⁶. All’interno del Fondo Caduti, i ritratti di Lugaresi & Giovannini sono i più numerosi tra quelli realizzati a Cesena ⁻⁵⁷, forse proprio perché accessibili anche per le persone più umili.

Osservando l’immagine sul *recto*, ci troviamo di fronte al tipico ritratto d’*atelier*, con una sedia di sostegno alla posa e un fondale neutro: Baruzzi si presenta con la cravatta e il cappello, tenendo disinvolatamente un sigaro in mano.

Notiamo tuttavia un segno a penna appena sotto il ginocchio, e alcune alterazioni nella parte inferiore della stampa e del cartoncino di supporto. Potremmo ipotizzare che anche questo ritratto, come il precedente, sia stato modificato per essere adattato alla forma di una cornice, come parte di quel regime di pratiche tipiche dell’elaborazione del lutto domestico.

Sul *verso* (fig. 6) invece, sul quale è stato stampato il timbro con il nome e l’indirizzo dello studio fotografico di Cesena, sono state aggiunte alcune annotazioni a penna e a matita. Sul lato destro, distinguiamo il nome del soldato (con patronimico) scritto da Bazzocchi. Sul lato sinistro, in basso, è invece presente la sigla d’inventariazione aggiunta nel 2000. Oltre a queste prime tracce presenti anche sulle altre fotografie del fondo, possiamo individuare ulteriori elementi: un nome scritto a penna, “Baruzzi Luigi”, la scritta “foglio intero troncato” e due annotazioni a matita, “43 × 58” e “1/2 figura”. Come nel caso del ritratto di Cesare Casadei, potremmo ipotizzare di trovarci di fronte alle tracce lasciate da un fotografo incaricato di realizzare una copia di questa fotografia, il quale potrebbe aver aggiunto sulla fotografia stessa il segno a penna al di sotto delle ginocchia del soggetto, per avere un riferimento del limite dell’area da ingrandire.

Chi era Baruzzi Luigi, il cui nome è stato appuntato sul *verso* della fotografia? È Bazzocchi stesso a scrivere sul *verso* “Baruzzi Giuseppe di Luigi”, suggerendoci dunque che si tratta del padre del soldato. Potrebbe dunque essere quest’ultimo il committente della copia, il cui nome è stato appuntato dal fotografo sul *verso*, per poter poi riuscire a restituire l’originale al cliente. Ancora una volta, ogni segno presente sul supporto materiale diventa evocativo di un contesto e di un momento preciso appartenente alla vita dell’oggetto fotografico, nei legami che lo legano alla vita degli individui coinvolti.

Come ha scritto Geoffrey Batchen, applicare alle fotografie, soprattutto a quelle che sono prodotte dalla pratica di operatori rimasti anonimi e non di grandi autori, l’approccio dell’antropologia culturale può aprire nuove possibilità rispetto ai canoni tradizionali dello studio della produzione fotografica, sia contemporanea che storica. Considerare le fotografie come oggetti di valenza sociale e non solo estetica, ci permette infatti di puntare l’attenzione sui legami che esse hanno intrattenuto con la vita, il loro scopo e la loro funzione nel contesto delle relazioni umane ⁻⁵⁸.

- ¹ Serena 2012a, p. 17.
 –² Serena 2012b, p. 53.
 Nella fotografia aspetto visivo ed aptico sono strettamente connessi, come sostiene anche Geoffrey Batchen: “It is surely this combination of the haptic and the visual, this entanglement of touch and sight, that makes photography so compelling a medium. Compelling and strangely paradoxical” (Batchen 2004, p. 31).
 –³ Faeta 2016, p. 3. Un concetto presente anche in Schwartz 2012 [1995] e nel capitolo introduttivo di Edwards / Hart 2004.
 –⁴ Kopytoff 1986, pp. 64-91.
 –⁵ Edwards / Hart 2004, p. 4 ed Edwards / Hart 2012, p. 26.
 –⁶ #Biblioteca Comunale Malatestiana 1916, cit. in Balzani 2000, p. 16.
 –⁷ Sulla propaganda e le iniziative dei comitati di assistenza cfr. Sandri / Tamassia 2015 e Menozzi / Procacci / Soldani 2010.
 –⁸ Sugli opuscoli di necrologio: Janz / Klinkhammer 2008; Dolci / Janz 2003 e Critelli / Dolci / Pizzo 2003.
 –⁹ Carlo D’Alessio, Alfredo Grilli (ad vocem), in <[http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-grilli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-grilli_(Dizionario-Biografico)/>) (09.05.2017).
 –¹⁰ Balzani 2000, p. 17.
 –¹¹ *Ivi*, p. 18.
 –¹² *Ivi*, p. 19.
 –¹³ Gentile 2014, p. 76 oltre a Isnenghi 1997, Isnenghi 1982 e Procacci 1999.
 –¹⁴ “Nel corso della Grande Guerra morì in azione, o a causa delle ferite riportate in battaglia, un numero di uomini più che doppio rispetto al totale dei caduti in tutti i conflitti di rilievo svoltisi tra il 1790 e il 1914”, in Mosse 2005 [1990], p. 3.
 –¹⁵ Sul milite ignoto nelle grandi celebrazioni, per l’Europa: Becker 2007; per l’Italia: Tobia 1998 e Tobia 2008. Sul tema del lutto in Europa: Winter 1998 [1995] e Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000].
 –¹⁶ Mondini 2004, p. 569. Sui monumenti ai caduti italiani: Canal 1982, Monteleone / Sarasini 1986 e Janz / Klinkhammer 2008.
 –¹⁷ Savoia 2000, p. 13.
 –¹⁸ Sull’iniziativa di raccolta promossa dal Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento: Baioni 1994.
 –¹⁹ Sulla grande guerra come “ultima guerra di Indipendenza” si cfr. il quinto capitolo di Baioni 1994.
 –²⁰ #Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1915. La circolare è riportata in Caffarena 2005, pp. 172-175.
 –²¹ Inserita nel faldone nominato “Album d’oro dei caduti” nella scatola “Onoranze ai caduti”, che fa parte del nucleo archivistico del Fondo Caduti, attualmente in corso di catalogazione.
 –²² Le biografie compilate, per ciascun soldato, da Bazzocchi sono impostate secondo una scheda riportata in un foglio protocollo prestampato e compilato: cognome e nome; paternità e maternità; luogo e data di nascita; classe, categoria, corpo e grado militare; luogo, data e causa di morte; eventuali promozioni e decorazioni con relative motivazioni; cenni biografici particolareggiati e trascrizione dei brani di lettere inviati dal fronte.
 –²³ Consultabili nella sezione Fascicoli dei caduti del portale *14-18 Documenti e immagini della grande guerra*, in <<http://www.14-18.it/fascicoli-caduti>> (16.02.2018).
 –²⁴ <http://www.14.18.it>.
 –²⁵ #Museo Centrale del Risorgimento 1918.
 –²⁶ Caffarena 2005, p. 119.
 –²⁷ #Ministero dell’Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1916, p. 73.
 –²⁸ Baioni 1994, p. 166.
 –²⁹ #Ministero dell’Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1915, p. 12.
 –³⁰ Baioni 1994, p. 170.
 –³¹ Caffarena 2005, p. 128 e Balzani 2000, pp. 17-19.
 –³² Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000], p. 163.
 –³³ Batchen, sulla base del pensiero di Roland Barthes (Barthes 2003 [1980], p. 81), sostiene che sia proprio per la sua indessicalità che la fotografia assume il suo status di oggetto privilegiato, come una fedele maschera della morte (Batchen 2004, p. 31).
 –³⁴ Véronique Dassié, nel suo studio dedicato agli oggetti d’affezione nella sfera domestica contemporanea, utilizza questo termine perché individua delle similitudini tra il modo di trattare gli oggetti che sono stati in contatto con il corpo di una persona defunta e le reliquie sacre: Dassié 2011, p. 173.
 –³⁵ Saunders 2007, p. 520.
 –³⁶ Rivoir 1980, p. 14.
 –³⁷ Turgeon 2011.
 –³⁸ Per Elizabeth Edwards, nello studio delle

fotografie domestiche, può essere fonte di informazioni per lo studioso anche lo stesso posizionamento (placing) nello spazio, inteso come espressione di una precisa intenzionalità da parte dei familiari che hanno organizzato gli ambienti casalinghi (Edwards 2012). Questo tema è stato indagato in maniera approfondita da Adam Drazin e David Frohlich in un interessante studio dedicato alle operazioni di framing di alcune famiglie inglesi contemporanee (Drazin / Frolich 2007).

– 39 Reteuna 1980, pp. 33-39.

– 40 Gli unici autorizzati a fotografare erano gli operatori del Servizio Fotografico del Comando Supremo, per fini strategici e militari e per produrre una documentazione del conflitto, che l'Ufficio Stampa e Propaganda del Comando Supremo provvedeva poi a selezionare per gli organi di informazione.

– 41 Fabi 2001, p. 10. Sulla diffusione del ritratto fotografico al fronte: Fabi 1995, Fabi 2014.

– 42 Durante la prima guerra mondiale il numero di lettere e le cartoline scambiate tra fronte e paese superò i quattro miliardi: Mondini 2014, p. 165.

– 43 Faeta 2016, p. 7.

– 44 Ivi, p. 8.

– 45 Balzani 2000, p. 24.

– 46 Serena 2012a, p. 17. Sull'importanza della materialità per l'analisi della fotografia d'archivio rimandiamo anche a Serena 2012b.

– 47 Un termine proposto in Edwards / Hart 2012, p. 35 e ripreso poi in Serena 2012b, p. 55.

– 48 È circostanza piuttosto diffusa in Romagna che le persone vengono chiamate con più nomi.

– 49 Caffarena 2005.

– 50 I familiari costituiscono i destinatari di 18 delle 30 cartoline che presentano un messaggio scritto. Solo in cinque casi il soldato si rivolge direttamente alla moglie.

– 51 Gibelli 1991, p. 54.

– 52 La censura postale venne introdotta in Italia con il R.D. del 23 maggio 1915 n. 689 (Bellosi / Savini 2002, p. 17).

– 53 Quello delle *cartes de visite* costituisce il secondo formato fotografico più numeroso dopo quello delle cartoline postali. Su 352 positivi, contiamo infatti 217 foto-cartoline e 40 *cartes de visite*.

– 54 Lo deduciamo dalle righe prestampate visibili sul verso e dal tipo di carta.

– 55 Nel Fondo Caduti i ritratti di soggetti in abiti civili sono 120, mentre quelli in divisa sono 352.

– 56 Boni 2002, p. 34.

– 57 Sono 50 le fotografie realizzate negli atelier di Cesena: tra queste, 29 recano il timbro del Premiato Studio Fotografico Lugaresi & Giovannini, 16 vennero realizzate nello Stabilimento Fotografico A. Casalboni, quattro dalla Premiata Fotografia Eugenio Tartagni e infine soltanto una riporta il nome della Premiata Fotografia Alberico Manuzzi.

– 58 Batchen 2008, p. 127.

- Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000]** Stéphane Audoin-Rouzeau / Annette Becker (a cura di), *La violenza, la crociata, il lutto: la grande guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002 [ed. orig. francese 2000].
- Audoin-Rouzeau / Becker 2007** Stéphane Audoin-Rouzeau / Jean Jacques Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2007.
- Baioni 1994** Massimo Baioni, *La "religione" della patria. Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Quinto di Treviso, Pagus Edizioni, 1994.
- Balzani 2000** Roberto Balzani, *La memoria e il culto dei caduti a Cesena*, in Boni / Righetti / Savoia 2000, pp. 13-25.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].

Bibliografia

- Batchen 2004** Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- Batchen 2008** Geoffrey Batchen, *Snapshots, Art history and the Ethnographic Turn*, in "Photographies", vol. 2, n. 2, 2008, pp. 121-142.
- Becker 2007** Annette Becker, *Il culto dei morti tra memoria e oblio*, in Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000], pp. 480-484.
- Bellosi / Savini 2002** Giuseppe Bellosi / Marcello Savini (a cura di), *Verificato per censura. Lettere e cartoline di soldati romagnoli nella prima guerra mondiale*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2002.
- Bernardi / Dei / Meloni 2011** Silvia Bernardi / Fabio Dei / Pietro Meloni (a cura di), *La materia del quotidiano: per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini Editore, 2011.
- Boni / Righetti / Savoia 2000** Gessica Boni / Loretta Righetti / Daniela Savoia (a cura di), *Immagini e documenti della Grande Guerra*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2000.
- Boni 2000** Gessica Boni, "Ricordo perenne degli umili e grandi eroi della nostra Romagna", in Boni / Righetti / Savoia 2000, pp. 33-39.
- Boni 2002** Gessica Boni, *Per una storia della fotografia a Cesena*, in Gessica Boni / Daniela Savoia (a cura di), *Augusto Casalbani "Più che fotografo, artista e appassionato studioso"*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 2002), Cesena, Il Ponte Vecchio, 2002, pp. 23-38.
- Caffarena 2005** Fabio Caffarena, *Lettere dalla grande guerra: scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, Milano, Unicopli, 2005.
- Canal 1982** Carlo Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in "Rivista di storia contemporanea", n. 4, 1982, pp. 659-669.
- Caraffa / Serena 2012** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), num. mon. *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 106, 2012.
- Critelli / Dolci / Pizzo 2003** Maria Pia Critelli / Fabrizio Dolci / Marco Pizzo (a cura di), "Non omnis moriar". *Non morirò del tutto. La memoria dei caduti nella grande guerra*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 2003-2004), Roma, 2003.
- Dassié 2011** Véronique Dassié, *Oggetti del corpo, oggetti d'affezione: reliquie profane nella cultura materiale domestica*, in Bernardi / Dei / Meloni 2011, pp. 158-181.
- Dolci / Janz 2003** Fabrizio Dolci / Oliver Janz (a cura di), "Non omnis moriar": *gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella Grande Guerra*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2003.
- Drazin / Frolich 2007** Adam Drazin / David Frolich, *Good Intentions: Remembering through Framing Photographs in English Homes*, in "Ethnos", n. 72, 2007, pp. 51-76.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Edwards / Hart 2012** Elizabeth Edwards / Janice Hart, *Mixed Box. La biografia culturale di una scatola di fotografie "etnografiche"*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 25-35.
- Edwards 2012** Elizabeth Edwards, *Objects of Affect: Photography beyond the Image*, in "Annual Review of Anthropology", n. 41, 2012, pp. 221-234.

- Fabi 1995** Lucio Fabi, *Grande guerra e fotografia. Appunti su fonti, ricerche, interpretazioni*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", a. XI, n. 22, 1995, pp. 48-59.
- Fabi 2001** Lucio Fabi, *Fotografare la Grande Guerra*, in *Fotografare la Grande Guerra. Per una conoscenza del patrimonio di fotografie e attrezzature dei fondi fotografici veneti. Guida alla mostra fotografica*, catalogo della mostra (Treviso, Salone dei Trecento, 2001), Treviso, Foto Archivio Storico Trevigiano, 2001, pp. 6-14.
- Fabi 2014** Lucio Fabi, *Soldati d'Italia: esperienze, storie, memorie, visioni della Grande Guerra*, Milano, Mursia, 2014.
- Faeta 2016** Francesco Faeta, *Guerra, costruzioni dell'identità nazionale, dispositivo fotografico*, pre-print dell'intervento al convegno *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della grande guerra fra pubblico e privato, 1914-1940*, Ravenna, 26-28 maggio 2016, in <<https://eventi.unibo.it/il-dolore-il-lutto-la-gloria/relazioni/ravenna-2016-faeta.pdf>> (11.01.17), p. 7. L'intervento è disponibile nella traduzione in inglese in Francesco Faeta, *War, Constructions of National Identity, and Photography*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", n. 4, 2016, pp. 8-22.
- Faron 2007** Olivier Faron, *L'elaborazione del lutto, tra privato e pubblico*, in Audoin-Rouzeau / Becker 2007, pp. 487-499.
- Gentile 2014** Emilio Gentile, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo. Storia Illustrata della Grande Guerra*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014.
- Gibelli 1991** Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Isnenghi 1982** Mario Isnenghi (a cura di), *Operai e contadini nella grande guerra*, Bologna, Cappelli, 1982.
- Isnenghi 1997** Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Janz / Klinkhammer 2008** Oliver Janz / Lutz Klinkhammer (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008.
- Kopytoff 1986** Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, in Arjun Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.
- Menozzi / Procacci / Soldani 2010** Daniele Menozzi / Giovanna Procacci / Simonetta Soldani (a cura di), *Un paese in guerra. La mobilitazione civile in Italia (1914-1918)*, Milano, Unicopli, 2010.
- Mondini 2004** Marco Mondini, *La festa mancata. I militari e la memoria della Grande Guerra, 1918-1923*, in "Contemporanea", a. VII, n. 4, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 555-578.
- Mondini 2014** Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare: 1914-18*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Monteleone / Sarasini 1986** Renato Monteleone / Pino Sarasini, *I monumenti italiani ai caduti della grande guerra*, in Diego Leoni / Camillo Zadra (a cura di), *La grande guerra: esperienza, memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 631-662.
- Mosse 2005 [1990]** George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Editori Laterza, 2005 [ed. orig. inglese 1990].

- Procacci 1999** Giovanna Procacci, *Dalla rassegnazione alla rivolta. Mentalità e comportamenti popolari nella grande guerra*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Reteuna 1980** Dario Reteuna, *Una pocket per l'alpino, il bersagliere e il marinaio e alcune fotocamere da sparo*, in Schwartz 1980, pp. 33-39.
- Rivoir 1980** Silvana Rivoir, *Il soldato fotografato e fotografo*, in Schwartz 1980, pp. 10-16.
- Sandri / Tamassia 2015** Serena Sandri / Patrizia Tamassia (a cura di), *La collezione di cartoline della Grande Guerra nel Museo Francesco Baracca di Lugo*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
- Savoia 2000** Daniela Savoia, "E sarà un passo, un respiro, una cadenza, un destino solo, per tutti". *Immagini e documenti della grande guerra*, in Boni / Righetti / Savoia 2000, pp. 9-13.
- Saunders 2007** Nicholas J. Saunders, *Oggetti di guerra*, in Audoin-Rouzeau / Becker 2007, pp. 516-523.
- Schwartz 1980** Angelo Schwartz (a cura di), num. mon. *La guerra rappresentata*, in "Rivista di storia e critica della fotografia", a. I, n. 1, 1980, pp. 10-16.
- Schwartz 2012 [1995]** Joan M. Schwartz, "We make our tools and our tools make us": *Lessons from Photographs for the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, in "Archivaria", vol. 40, 1995, pp. 40-74. Versione riveduta: "To speak again with a full distinct voice". *Diplomatics, Archives, and Photographs*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 7-24.
- Serena 2012a** Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini Editore, 2012, pp. 15-25.
- Serena 2012b** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 51-65.
- Tobia 1998** Bruno Tobia, *L'Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Tobia 2008** Bruno Tobia, *Monumenti ai caduti, dall'Italia liberale all'Italia fascista*, in Janz / Klinkhammer, pp. 59-61.
- Tomassini 1996** Luigi Tomassini, *Immagini della grande guerra. Fra pubblico e privato. Il parte*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", a. XII, n. 23, 1996, pp. 39-49.
- Turgeon 2011** Laurier Turgeon, *La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria*, in Bernardi / Dei / Meloni 2011, pp. 103-124.
- Willumson 2004** Glenn Willumson, *Making Meaning. Displace Materiality in the Library and Art Museum*, in Edwards / Hart 2004, pp. 62-80.
- Winter 1998 [1995]** Jay Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino, 1998 [ed. orig. inglese 1995].

—
 Fonti archivistiche

#Biblioteca Comunale Malatestiana 1916 Biblioteca Comunale Malatestiana, *Carte Grande Guerra*, bozza di manifesto, ms., Cesena, 25 marzo 1916.

#Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1915 Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Raccolta di testimonianze e di documenti storici sull'attuale Guerra Italo-Austriaca*, circolare a stampa, Roma, Stab. Tip. C. Colombo, 1° agosto 1915.

#Museo Centrale del Risorgimento 1918 Museo Centrale del Risorgimento, Fondo dei caduti della Prima Guerra Mondiale, *Lettera dell'On. Paolo Boselli al Direttore della Biblioteca Malatestiana di Cesena*, ms., 23 marzo 1918.

#Ministero dell'Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento

1915 Verificare in nota Ministero dell'Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Raccolta di testimonianze e di documenti sulla guerra italo-austriaca. Relazione del Presidente On. Paolo Boselli agli onorevoli membri del comitato nell'adunanza dell'11 dicembre 1915*, lettera dattiloscritta, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1915.

#Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia

del Risorgimento 1916 Verificare in nota Ministero della Pubblica 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*, circolare a stampa, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1916.