PROVINCIA DI TREVISO
Assessorato ai Beni Culturali
FAST Foto Archivio Storico Trevigiano

REGIONE DEL VENETO
Assessorato per le Politiche
per la Cultura e l'Identità Veneta

COMUNE DI TREVISO
Assessorato alla Cultura

FOTOGRAFARE LA GRANDE GUERRA

GUIDA ALLA MOSTRA FOTOGRAFICA

FOTOGRAFARE LA GRANDE GUERRA

Per una conoscenza del patrimonio
di fotografie e attrezzature dei
Fondi Fotografici veneti

GUIDA ALLA MOSTRA
FOTOGRAFICA

F.A.S.T. · FOTO ARCHIVIO STORICO TREVIGIANO

Concept, cura scientifica, layout, organizzazione, testi:
Adriano Favaro, Direttore FAST
Consulenza storica generale:
Lucio Fabi, Storico della Grande Guerra
Ricerca attrezzature militari e civili, ricerca iconografica, selezione, testi:
Tiziana Ragusa, Roberto Ros, FAST
Catalogazione:
Sara Dal Bo
Elaborazioni digitali:
Miranda Malacrida, Diego Romano, FAST
Segreteria:
Annamaria Pianon, Marisa Breda, FAST

Si ringraziano per la collaborazione ed il prestito di documentazione e/o attrezzature di fotografia:
Archivio Fotografico Toscano di Prato
Biblioteca Civica di Treviso
Comune di Fonte
Comune di San Biagio di Callalta
Fondazione Angelini, Belluno
Museo della Battaglia di Vittorio Veneto
Museo della Bonifica di San Donà di Piave
Museo del Risorgimento di Vicenza
Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto
Adriano Alpago Novello, Belluno
Gianluca Badoglio, Rivignano
Elisa Barbon, Ponzano
Luciano Barzotto, San Fior
Pietro Bottega, Schio
Aldo Busato, San Donà di Piave
Lorenzo Cadeddu, Vittorio Veneto
Giovanni Callegari, Lovadina
Adriana Ceneda Mattiuzzo, Varago
Lucio Fabi, Gorizia
Livio Fantina, Treviso
Foto Dall'Armi, Valdobbiadene
Paolo Giacomel, Cortina d'Ampezzo
Alberto Majer, Fregona
Armando Pisanello, Castelfranco Veneto
Italo Riera, Monfumo
Floriano Sartor, Cavaso del Tomba
Stefano Zardini, Cortina d'Ampezzo.

E' doloroso, alla soglia del terzo millennio, presentare una mostra fotografica dedicata alla Grande Guerra mentre è in corso un nuovo conflitto internazionale. Inevitabilmente, la rappresentazione drammatica delle immani sofferenze, dei lutti e delle distruzioni che caratterizzarono il primo conflitto su scala globale si va a caricare di nuovi, imprevisti, significati, sui quali il visitatore avrà modo di riflettere.
E', peraltro, necessario da parte nostra produrre una giustificazione sulle ragioni che ci hanno indotto a dedicare un nuovo evento al tema, a soli tre anni di distanza dalla mostra storico-fotografica "Il Trevigiano nella Grande Guerra", allestita nella ricorrenza degli ottant'anni dalla fine, che ancor oggi è in distribuzione su richiesta di Enti locali ed istituzioni culturali e scolastiche.
Il fatto è che la Provincia è da tempo impegnata in uno sforzo di ricostruzione della storia della propria comunità nel Novecento e il tema della Grande Guerra, che vide la Marca, fra il 1917 e il 1918, attraversata e divisa lungo il corso della Piave da uno dei suoi fronti principali, è ineludibile. Ancora ai nostri giorni sono esperibili i segni del suo passaggio nella persistenza di trincee e di fortificazioni nelle località montane, nella toponomastica, nella diffusa presenza di mausolei e monumenti, nelle ferite riportate dal patrimonio artistico ed architettonico e, soprattutto, nella memoria collettiva dei Trevigiani, poiché quella guerra segnò un cambiamento profondo nei rapporti fra i gruppi sociali, attribuì un nuovo ruolo alle donne, segnò una svolta nelle attività economiche.
Orbene, la mostra del 1998 ha avuto il compito di illustrare il tema, meno frequentato, dell'impatto della Grande Guerra sulla popolazione civile. La nuova, invece, è dedicata alla questione cruciale della rappresentazione del conflitto, attraverso l'impiego della fotografia. Il confronto fra la documentazione iconografica delle fonti ufficiali e di quelle private è senz'altro in grado di suscitare un dibattito - di grande attualità, purtroppo - sul problema dell'informazione, e di quello correlato del controllo del consenso, in tempo di guerra nelle società massmediali.
Le immagini esposte, provenienti da numerosi Musei ed Istituti Storici del Veneto, del Friuli, del Trentino e di altre regioni, a cui va la nostra gratitudine, appartengono a due diverse tipologie di fonti. Da un lato si trovano le fotografie ufficiali, realizzate su commissione del Comando Supremo del Regio Esercito, e per scopi bellici (com'è il caso per le foto aeree o panoramiche, le stereografie o le fotogrammetrie) e per documentare, anche in modo celebrativo, l'andamento del conflitto ad uso della stampa. Dall'altro lato, vi sono le istantanee scattate dai cosiddetti "soldati-fotografi" - per lo più dilettanti di estrazione nobile o borghese, che avevano le disponibilità economiche per munirsi di apparecchiature portatili - che registrano sia i momenti ordinari della vita al fronte (la tregua, il riposo, la compagnia dei commilitoni, i disagi quotidiani), sia i suoi aspetti più crudi: i caduti in trincea, i feriti e i mutilati, le esecuzioni sommarie, insomma il tragico corteggio della guerra.
Fra le altre cose, la Mostra realizzata dal Foto Archivio Storico Trevigiano, conferma una volta di più l'importanza che la fotografia d'epoca riveste, assieme al documento scritto o archivistico, per l'indagine della storia contemporanea.
In conclusione, è doveroso sottolineare che le collaborazioni attivate per la realizzazione della mostra sono state rese possibili dall'intesa sottoscritta fra le Province di Treviso, Belluno e Vicenza per lo studio di un progetto di messa in rete dei musei della Grande Guerra, cui ha aderito la Regione Veneto - per volontà dell'Assessore alla Cultura, il Prof. Ermanno Serrajotto - affidando al FAST l'incarico di catalogare e digitalizzare i fondi fotografici di settore.
Un ringraziamento particolare va all'Amministrazione Comunale di Treviso, e quindi ai suoi rappresentanti, il Sindaco, l'Avv. Giancarlo Gentilini, e all'Assessore alla Cultura, il Dott. Michiele Chiole, per il sostegno garantito all 'iniziativa.

Dott. Luca Zaia Presidente della Provincia di Treviso
Prof. Marzio Favero Assessore ai Beni Culturali della Provincia di Treviso

La mostra, basata quasi esclusivamente sull'esposizione di stampe fotografiche originali dell'epoca, negativi su lastra di vetro, lastre stereografiche positive, ugualmente su vetro, attrezzature fotografiche originali, tra cui una rara camera oscura portatile, ha la dichiarata finalità di far conoscere il patrimonio di fotografie e attrezzature presenti nei fondi fotografici trevigiani e del Veneto risalenti all'epoca del conflitto mondiale, in particolare alla luce del recente incarico affidato dalla Regione al FAST al fine di salvaguardare e catalogare le fotografie relative alla Grande Guerra (il FAST ne custodisce 1200) e presenti nelle province di Treviso, Belluno, Vicenza. Strutturata in diverse sezioni, nelle quali sono esposte fotografie originali tratte da numerosissime collezioni pubbliche (dal Museo di Rovereto a quello di Vittorio Veneto, dall'Archivio Fotografico di Prato al Museo del Risorgimento di Vicenza, dal Museo della Bonifica di San Donà di Piave alla Fondazione Angelini di Belluno) e poi da numerosissime raccolte private che costituiscono l'apporto più importante di questa iniziativa, visto che in diversi casi si tratta di fondi fotografici e di immagini sinora sconosciute; il visitatore rimarrà favorevolmente impressionato per la varietà di soggetti presentati e per la forza evocativa delle immagini, che documentano molto spesso anche la crudeltà della guerra, senza retorica.
Sono in gran parte fotografie scattate da ufficiali, da soldati, da privati cittadini, che riprendono i caduti, le trincee, le prime linee, le distruzioni, i momenti di relax, la vita che continua nelle retrovie; straordinaria è anche la serie di immagini che documentano gli operatori delle varie sezioni fotografiche del Genio e dei vari Comandi, mentre sono all'opera scattando fotografie da palloni frenati, da dirigibili, da aerei, eseguendo fotogrammetrie o panoramiche dei fronti, ottenute poi tramite collage di varie immagini.
Di particolare valore la serie di fotografie estratte dai fondi fotografici del FAST, relative al conflitto; si tratta di immagini provenienti ad esempio dal Fondo del Generale Badoglio o dal Fondo Mayer, ecc.
Il visitatore avrà modo anche di comprendere come il conflitto permise la formazione di tanti nuovi studi fotografici nel territorio: sono i giovani che tornano dal fronte, dove hanno avuto modo di accostarsi alla fotografia o di mettere in pratica precedenti conoscenze e, compresa appieno la valenza della tecnica fotografica, spesso ritornando al paese d'origine danno vita ad altrettanti studi fotografici, com'è il caso di Barbon di Varago, Dall'Armi di Valdobbiadene, Ortolan di Mogliano, ecc.
Si potrà poi apprezzare lo stato della tecnologia fotografica dell'epoca attraverso la diretta visione di attrezzature, manuali e prodotti fotografici appartenuti ai vari fotografi presentati. La scelta di esporre materiali originali, così importanti, ma anche così fragili, ha posto non pochi problemi logistici e di allestimento: per l'incorniciatura in particolare sono stati utilizzati materiali in cotone 100%, colle e nastri adesivi idonei, non nocivi ai fini della conservazione.
Grande attenzione è stata posta poi ai criteri catalografici con cui sono state costruite le didascalie alle immagini: nel corso di questa piccola "impresa" che è stata l'organizzazione della presente iniziativa, sono state raccolte e selezionate dalle varie raccolte pubbliche e private oltre un migliaio di fotografie originali delle quali solo una parte visibili in mostra.

NUOVI FOTOGRAFI DALLA GUERRA

Adriano Favaro

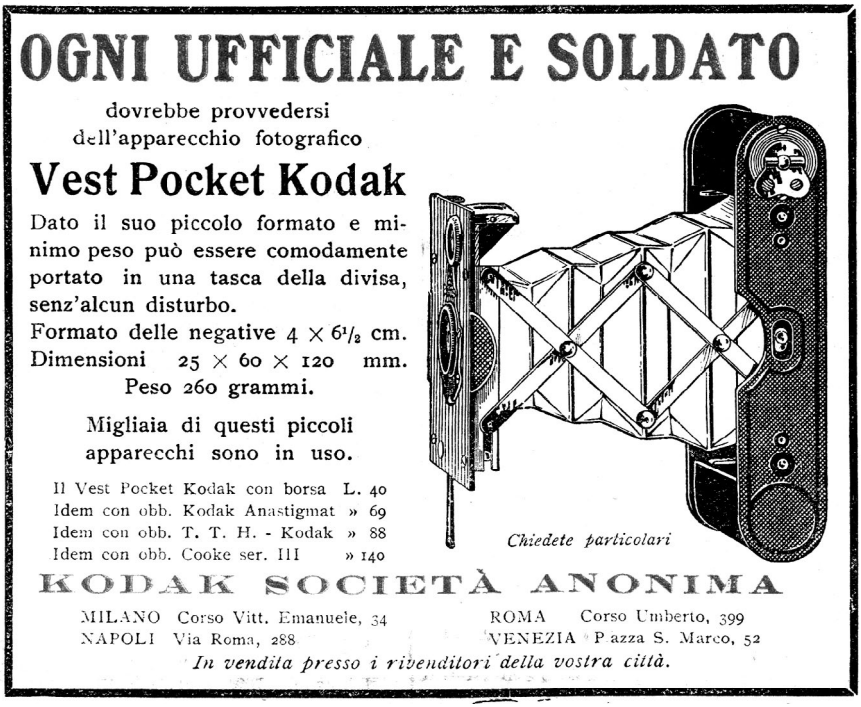
I giovanissimi soldati arruolati nei reparti del Genio e di altri corpi, scoprirono proprio sotto le armi la fotografia nelle sue applicazioni militari: molti ne rimasero affascinati e attraverso la pratica e gli insegnamenti degli ufficiali acquisirono quelle conoscenze che una volta congedati misero subito in pratica aprendo nel territorio diversi studi fotografici.
Scrive Namias nel 1917 che "la permanenza al fronte ha valso a creare una numerosa falange di cultori di fotografia desiderosi di riportare a casa ricordi di guerra.... La messa in valore di questi ricordi costituirà certo per molti amatori ora militari, un'opera poderosa pel dopoguerra ed innumerevoli di essi approfittano degli ozi della trincea per procurarsi fin d'ora sui libri quelle cognizioni che permetteranno loro di lavorare nel modo migliore e più razionale".
Sottolineerà ancora questo nuovo interesse per la fotografia da parte dei combattenti al fronte: "Fra i nostri abbonati moltissimi sono ora sotto le armi e molti furono alla fronte; non pochi fra essi sono divenuti cultori di fotografia durante la guerra [...]

Una réclame pubblicata su 'Illustrazione Italiana' n° 30 del 25 luglio 1915, Anno XLII.

Ritornando alle abituali occupazioni essi non abbandoneranno probabilmente l'arte fotografica, ed andranno ad aumentare la falange dei cultori di fotografia, alla quale non chiederanno più ricordi come durante la guerra, ma delle estrinsecazioni artistiche applicandosi a quei processi che maggiormente possono realizzarle" (Progresso Fotografico, a. XXV, n. 11) .
D'altra parte l'industria fotografica cerca di catturare l'interesse dei soldati con i mezzi più accattivanti e non c'è quasi pagina delle riviste dell'epoca senza una réclame delle macchine fotografiche tascabili, reclamizzate come ideali per il soldato che stava al fronte: per pubblicizzare la Vest PocKet Kodak si scrive ad esempio che "ogni ufficiale e soldato dovrebbe provvedersi dell'apparecchio fotografico Vest Pocket Kodak, dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa senz'alcun disturbo". Il formato delle negative era di 4 x 6,5 cm per un peso totale di 260 grammi.
Le immagini della pubblicità fanno vedere soldati di corpi diversi, l'alpino, il marinaio, il bersagliere, tutti alle prese con la loro macchina portatile e si aggiunge che tale apparecchio fotografico è "indicatissimo per militari".
Un valido aiuto alla loro formazione veniva poi dalle istruzioni per fotografi redatte dal Capitano Cesare Tardivo, comandante della Sezione Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio, che diede alle stampe nel 1911 un volume titolato "Manuale di Fotografia e Topofotografia dal pallone", mentre per quanto riguarda in particolare la chimica fotografica le nozioni si ricavavano da pubblicazioni come il "Progresso Fotografico" di Namias.
I trevigiani fino all'epoca del conflitto per farsi fotografare dovevano rivolgersi ai fotografi di Treviso città, agli storici studi di Ferretto, Fini, Garatti, ecc...
Nei nostri piccoli paesi molto cambiò con l'avvento della prima guerra mondiale: ad esempio il soldato Attilio Barbon di Varago di Maserada, partecipò alla prima guerra mondiale proprio nel corpo del Genio e sotto le armi apprese dal proprio ufficiale la tecnica fotografica. Una volta tornato a casa inizia l'attività di fotografo ambulante.
Analogamente Ortolan di Mogliano Veneto, di ritorno dal fronte, inizia una attività fotografica in proprio grazie all'aiuto del parroco che gli procura la prima macchina fotografica formato 6 x 9 cm con tutto il corredo per la camera oscura.
Più o meno la stessa cosa avviene con Mario Dall'Armi di Valdobbiadene, che alla guerra partecipò però portando con sé già un bagaglio di cognizioni tecniche apprese poco prima, nel 1914, come garzone presso lo studio già affermato di Giulio Marino di Vittorio Veneto.
Da queste esperienze belliche escono dunque fotografi provetti e nei paesi della Marca fioriscono i primi studi fotografici anche sotto la spinta della grande corsa degli anni '20 alla fotoriproduzione delle immagini dei caduti al fronte: in quegli anni ogni famiglia aveva subìto lutti a causa della guerra.
E' proprio per accaparrarsi questa lucrosa attività che in quegli anni gli studi fotografici più importanti di Treviso aprono un numero incredibile di succursali e di punti di raccolta nel territorio, magari in semplici osterie o drogherie e non solo nel trevigiano, ma anche nel veneziano e nel Friuli.
Ai fotografi veniva solitamente richiesto di riprodurre i ritratti dei caduti su ovali di ceramica da collocare poi nella lapide tombale.

Nessuno in quegli anni era in grado a Treviso di effettuare il procedimento fotoceramico (l'attuale ditta Fotoceramica Trevigiana iniziò la sua attività solo dopo la seconda guerra mondiale) e di conseguenza gli studi fotografici del territorio una volta raccolte le ordinazioni, per la realizzazione pratica si rivolgono ad una ditta di Milano, la "Premiata Industria Fotoceramica" di Renato Consolaro.
La ditta Consolaro consegnava agli studi di Treviso un blocchetto di cedole di commissione dove venivano apposti a cura del fotografo locale i dati del committente, venivano indicati il formato finale prescelto ed i particolari della foto che dovevano comparire nell'immagine. La cedola veniva poi incollata sul retro della foto originale ed il tutto spedito a Milano una volta che il fotografo aveva raccolto un certo quantitativo di ordinazioni.
I primi anni venti sono così gli anni dell' abbondanza per i fotografi, ma una volta esauritasi la richiesta di questo tipo di riproduzioni il lavoro si contrae, giunge la crisi economica e verso la fine degli anni '20 molti studi sono costretti a chiudere le succursali."

da A. Favaro, La guerra, un grande affare per i fotografi, in Fotostorica, 1996



Una réclame pubblicata su 'La Domenica del Corriere' n. 26 del 27 giugno - 4 luglio 1915, Anno XVII

FOTOGRAFARE
LA GRANDE GUERRA

Lucio Fabi

GRANDE GUERRA E FOTOGRAFIA

E' consuetudine far iniziare il rapporto tra guerra e fotografia con la guerra civile americana (1861-1865). In Italia, a partire dalla metà dell'Ottocento, sono i luoghi del Risorgimento e le imprese di Garibaldi a essere immortalate nei primi dagherrotipi riservati a informate élite. In seguito, sono le immagini della guerra italo-turca a incrementare propagandisticamente l'immaginario bellico del giovane Regno d'Italia, ma è certo che un più compiuto e organico rapporto tra guerra e fotografia si sviluppa pienamente in tutto il mondo e dunque anche in Italia soltanto in concomitanza con il primo conflitto mondiale.

Tra le tante e diverse conseguenze della cosiddetta Grande Guerra intesa come conflitto "totale" che accompagna il mondo nell'età contemporanea (apre in effetti una impressionante sequenza di conflitti e genocidi), c'è infatti l'enorme espansione quantitativa e qualitativa del rapporto tra evento e immagine, espresso non soltanto nelle già allora tradizionali funzioni della propaganda e della documentazione a scopi bellici, quanto piuttosto nel più interessante, complesso e certamente meno indagato rapporto che si instaura tra l'evento, l'immagine fotografica dell'evento e l'esecutore-produttore della stessa, che non è più soltanto un artigiano fotografo o un professionista (come accadeva soltanto pochi decenni prima), ma che anzi, grazie all'affermarsi dei ceti medi all'interno dell'ormai compiuta società borghese dei consumi di massa, è sempre più un dilettante, un fotoamatore che, non diversamente di quanto avrebbe fatto nel corso di un viaggio o di una escursione, approfitta della sua passione per la nuova arte fotografica per raccogliere immagini della nuova "avventura" che si trova a vivere.

L'avventura - la guerra mondiale del 1914-1918 - impegna popoli e nazioni in un conflitto "totale", combattuto in trincea così come nelle industrie della produzione bellica. Donne e giovani rimpiazzano in fabbrica e nei servizi milioni di uomini partiti per il fronte, mentre la propaganda moltiplica mezzi ed energie per convincere eserciti e popolazioni a sostenere i sempre più pesanti costi umani e materiali della guerra con il patriottismo, il lavoro e il finanziamento. Alla inevitabile, progressiva omologazione della società alle leggi e ai ritmi del conflitto si accompagna l'incremento vertiginoso della produzione industriale e delle innovazioni tecnologiche ad essa connesse. Sui campi di battaglia gli uomini muoiono per il fuoco di macchine (mitragliatrici e cannoni) che spersonalizzano, incrementano e rendono seriale il gesto dell'uccidere, mentre a casa le popolazioni patiscono a tal punto i disagi e le ristrettezze della guerra di massa, che il lutto diventa collettivo (oltre 10 milioni di morti e dispersi tra i militari, oltre il doppio i civili deceduti per diverse cause di guerra, decine di milioni i feriti, gli ammalati e gli invalidi).

Dalla Grande Guerra come evento politico e sociale e come fenomeno collettivo di massa scaturiscono le rivoluzioni e le dittature, gli stermini e i genocidi del Novecento.

Nello stesso tempo, tuttavia, come tutti gli eventi che imprimono una forte accelerazione sociale, nel bene e nel male la guerra moltiplica le esperienze, le occasioni e le opportunità di movimento e di affermazione. Tutto questo e molto di più ritroviamo nelle immagini del conflitto, simbolo e testimonianza di un evento vissuto e rappresentato in maniera multiforme e articolata, simile ad un complicato gioco di specchi - chi fotografa che cosa e perché, mentre intorno avvengono altre cose - che spesso la guerra stessa infrange brutalmente.
Indagare sulla produzione fotografica amatoriale nel corso della Grande Guerra (come di tutte le guerre) vuol dire soprattutto portare alla ribalta la storia, i sentimenti e le emozioni di chi materialmente scatta le istantanee. E dunque, le immagini di questa rassegna possono essere considerate alla stregua di una biografia individuale e collettiva per immagini ma anche per mancanza o elisione delle stesse, che può coincidere o meno con le esigenze e le prevalenti necessità del conflitto, ma che finisce inevitabilmente per riassumerle tutte nel più generale rapporto tra uomo, guerra e società.

LA FOTOGRAFIA COME ARMA

Tutti gli eserciti impegnati nel conflitto impiegano reparti foto-cinematografici e utilizzano la fotografia aerea (da aerei, dirigibili e palloni frenati) e panoramica (anche di grande formato, ottenuta con la rotazione di fotocamere con obiettivi speciali) per il riconoscimento del territorio e per l'individuazione degli obiettivi militari dell'avversario. Oltre che per fini strettamente operativi, la fotografia documenta la produzione di armi e proietti e la vita stessa di comandi e reparti impegnati in servizi, attività e operazioni militari, tutte immagini largamente utilizzate sulle pagine dei giornali illustrati e nelle tantissime immagini della propaganda a uso e consumo delle popolazioni dei paesi belligeranti.
In Italia, dopo un inizio piuttosto incerto dovuto al ritardo con cui il Paese entra in guerra (la guerra con l'Austria-Ungheria viene dichiarata il 23 maggio 1915), in cui viene data maggiore libertà a giornalisti e operatori privati, dall'inizio del 1916 il Comando Supremo sviluppa reparti foto-cinematografici affidati alle diverse armate e corpi dislocati lungo il fronte. L'attività di tali reparti, che nel 1918 impegna oltre seicento operatori, si concretizza nel corso del conflitto nella produzione di circa 150 mila tra lastre e negativi e numerose pellicole riguardanti la minuziosa documentazione delle operazioni militari e della vita di guerra di comandi e reparti dell'esercito schierato al fronte e nelle retrovie.
Una volta superato il necessario filtro della censura militare che opera a stretto contatto con i vertici del Comando Supremo, una consistente parte (alcune migliaia) delle immagini di produzione per così dire "ufficiale", viene autorizzata a comparire sulle pagine patinate dei tanti giornali illustrati popolari (molto diffusi, all'epoca, settimanali come "La Domenica del Corriere" e l'accurata e più costosa "L'Illustrazione Italiana") che portano le immagini edulcorate e rassicuranti della guerra nelle famiglie italiane.
Così come il cinema, che accanto ad alcune notevoli fiction (si pensi al Maciste alpino del 1916) sviluppa una forte componente documentaristica (molte immagini piuttosto note del conflitto provengono dai materiali girati dai reparti

foto-cinematografici in condizioni di assoluta sicurezza, spesso lontano dal fronte), le fotografie della guerra che rimbalzano sui giornali illustrati o sulle tante imprese editorial-propagandistiche che divulgano serie diverse di fotocartoline e volumetti tematici sulla guerra (molto curati quelli dell'editore Treves di Torino), esprimono evidenti contenuti propagandistici, atti ad accrescere il consenso delle popolazioni alla guerra e, nello stesso tempo, rassicurarle attenuando la crudezza delle prove effettivamente sostenute da centinaia di migliaia di soldati al fronte.
Ieri come oggi (di attualità la polemica di Susan Sonntag sulle immagini censurate dell'attentato terroristico alle Twin Towers di New York), l'immagine della guerra viene trattata come un prodotto che deve essere approvato dalla committenza (governi e vertici militari) e riconosciuto dai consumatori, cioè dall'opinione pubblica di un paese in guerra.
Si mostrano così i capi, i luoghi conquistati, i soldati, le trincee, le macchine della guerra, i vincitori, i prigionieri. Non si mostrano le immagini "imperfette" della guerra, quelle venute male, che non danno giusto risalto a comandanti o reparti (un cannone scoppiato induce a pensieri disfattisti, un comandante dall'aspetto non impeccabile può indurre alla derisione...) ma soprattutto la censura secreta le fotografie scomode, come ad esempio le immagini dei morti, dei feriti raccapriccianti e delle fucilazioni, o quelle che individuano le indicibili condizioni in cui i soldati vivono in trincee non sempre impeccabili come quelle mostrate sui giornali.

LA FOTOGRAFIA COME RAPPRESENTAZIONE

La guerra raffigurata sui giornali e nelle immagini di propaganda condiziona fortemente l'immaginario bellico degli italiani, dei militari al fronte e nelle retrovie così come delle popolazioni del cosiddetto fronte interno. Immediato il corto circuito emotivo tra immagini e guerra, tra realtà e propaganda della guerra.Tuttavia ancor prima, per effetto della forzata separazione dalle famiglie di alcuni milioni di richiamati, le popolazioni in guerra sperimentano un più diretto rapporto con le immagini fotografiche, che in particolari casi diventano beni di prima necessità: infatti, le immagini dei propri cari, in trincea al fronte o a casa in attesa, costituiscono una eloquente prova dello stato di salute e della loro stessa esistenza. Gli artigiani fotografi aumentano a dismisura la loro clientela, perchè ad essi si affidano, almeno una volta, anche famiglie che in precedenza non avrebbero speso un soldo per tali "stravaganze"; non a caso, molti di essi si spostano a ridosso delle zone di operazioni, offrendo i loro servizi ai reparti in riposo provenienti dal fronte (grazie a permessi analoghi a quelli utilizzati ad esempio dai vinai e dalle prostitute), sicuri di trovare molti clienti.
Il bisogno di testimoniare la partecipazione individuale al conflitto contribuisce alla produzione di quello che può essere considerato il principale corpus di documentazione visiva relativa al primo conflitto mondiale, che dobbiamo all'ingentissima produzione fotografica degli stessi militari impegnati a diverso titolo nel conflitto. Come abbiamo già rilevato, all'inizio del secolo il fascino della fotografia aveva conquistato molti appassionati che, grazie a fotocamere portatili di costo contenuto e di buona qualità, impressionavano volti e momenti della loro vita e del tempo libero.

Una volta in guerra (dato il carattere classista del conflitto, sono di solito ufficiali e graduati), gli stessi ben raramente si lasciano scappare l'occasione di documentare la partecipazione a ben altra avventura che un viaggio o una impresa sportiva e dunque, nonostante nelle zone di operazioni e in particolare a ridosso delle trincee sia formalmente proibito scattare fotografie (un divieto per la verità largamente disatteso, con la complicità degli stessi ufficiali superiori), producono una quantità ancora imprecisata ma certamente ingentissima di immagini amatoriali di vario genere, formato e fattura (negativi, lastre, stereoscopie), che di solito vengono stampate nei laboratori civili delle immediate retrovie (si veda a questo proposito l'attività dello studio Zardini di Cortina) e in seguito riunite in eterogenee raccolte di "ricordi di guerra".
Grazie ad una ricerca che da qualche anno comincia ad essere sistematica, abbiamo oggi a disposizione numerosi esemplari di album e raccolte di immagini private che, se non giungono ancora a una sistemazione organica ed esaustiva, consentono di avanzare alcune ipotesi su tipologia, finalità e funzioni della fotografia amatoriale nel corso del conflitto. La prima considerazione da fare è che già oggi, nel loro insieme, le raccolte familiari superano, per quantità e potenzialità interpretative, la documentazione ufficiale militare (prodotta cioè dai reparti speciali dei vari eserciti) attualmente a disposizione. Va detto comunque che molto spesso, anzi quasi sempre, negli album dei reduci e nelle raccolte familiari, le fotografie amatoriali del conflitto risultano frammiste a quelle ufficiali, acquistate o ritagliate dai giornali, nonchè a vari altri documen-

Majer, Augusto
Posizioni austriache sul Sabotino sconvolte dal tiro delle bombarde
Monte Sabotino (Gorizia), 1916/08
(Alberto Majer - Collezione privata : 081)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 45 x 75 mm

ti e carte militari: l'insieme documenta vere e proprie autobiografie di guerra, riflettenti le esperienze, le motivazioni e il gusto di chi le assembla, a testimonianza della partecipazione a un evento collettivo considerato "epocale", meritevole di essere ricordato con documenti e immagini.
Ogni raccolta, ogni album costituisce una delle fonti principali (assieme a lettere, diari, memorie successive...) attraverso cui ricostruire la storia di guerra del militare che produce o raccoglie la documentazione.
Dal punto di vista scientifico, dalle raccolte private di guerra emergono importanti indizi per lo studio di momenti e situazioni collettive: al fronte, nelle retrovie, nei momenti del servizio e del riposo, nel rapporto con i civili dei territori militarmente occupati. E' soprattutto la pericolosità dei luoghi in cui le fotografie vengono scattate (che di solito dipende dalla loro vicinanza al fronte delle armi), a determinare numero e qualità degli scatti: così, appare intuitivo che, nelle retrovie, ufficiali e militari fotoamatori avessero maggior agio di soddisfare la loro passione ritraendo momenti del lavoro e del tempo libero, con i soldati protagonisti e insieme sfondo di istantanee che lasciano ben trasparire non soltanto le qualità tecniche e le inclinazioni artistiche dei loro esecutori, ma anche intendimenti più diretti e spesso giocosi, che denunciano chiaramente la volontà di ritagliare, nei momenti "liberati" dalla guerra, situazioni e atmosfere se non propriamente pacifiche, certamente rilassanti, svincolate dalle crude necessità del conflitto e quindi, per questa ragione, tonificanti e terapeutiche.
Tante le immagini del tempo libero di ufficiali e militari "a spasso" nei paesi e nelle cittadine delle retrovie, spesso ritratti con ragazze corteggiate con pudica baldanza, altre volte nei caffè o nelle aie di case borghesi e contadine occupati a giocare con cani e bambini. Ancor di più le immagini che si riferiscono al "mestiere del soldato", soprattutto quando vengono scattate da ufficiali stabilmente impiegati nelle retrovie, ad esempio nei reparti sanitari e logistici, militari permanentemente di stanza nelle retrovie che, per le loro mansioni, possono spostarsi con facilità e dunque fotografare scene diverse della "loro" vita di guerra, spingendosi dalle retrovie fino a ridosso delle prime linee di combattimento. In queste istantanee amatoriali, i servizi operativi e logistici svolti nelle retrovie perdono parte della loro valenza bellica per rappresentare scene di "lavoro" caratterizzate da una operosità tranquilla e rilassata, propria di un tempo pacifico e apparentemente tranquillo. Probabilmente, ciò è dovuto alla ripetitività delle azioni compiute e dalla ristrettezza di campo di fotocamere non professionali, anche - mi piace pensare - dalla spesso inconsapevole volontà di allontanare, almeno per un momento, le esigenze belliche di quelle stesse operazioni: preparare burocraticamente l'esercito all'azione, addestrarsi ad uccidere, riparare i corpi dei soldati per rimandarli in trincea, costruire piazzole e postazioni per cannoni che spareranno sul nemico, e così via.
Questi ragionamenti portano a confrontarsi con una delle questioni centrali poste dall'analisi delle immagini amatoriali della Grande Guerra, se cioè da tali fonti sia possibile trarre elementi di critica (più o meno cosciente) al conflitto e alle sue crudeli necessità, così come dalle raccolte ufficiali emerge chiaramente il loro valore propagandistico oltre che documentario.
Per quanto riguarda il primo conflitto mondiale, il fatto che la gran parte dei materiali amatoriali provenga dal gruppo socialmente omogeneo e coeso degli

ufficiali di complemento (cittadini provenienti dal mondo borghese, e che a tale mondo avrebbero fatto ritorno, una volta finita la guerra) e che nella stragrande maggioranza dei casi inquadrino momenti di relativa calma a ridosso del fronte ma soprattutto nelle retrovie, impedisce che da tali fonti emergano aperti elementi di contrasto con le motivazioni del conflitto; semmai è vero il contrario, e cioè che le immagini testimoniano complessivamente l'adesione alla guerra di una classe sociale che si sente partecipe e guida dello sforzo bellico del Paese. Non è da trascurare nemmeno l'influenza esercitata dalle immagini propagandistiche dei giornali e dei libri illustrati nella scelta dei soggetti e delle inquadrature dei vari militari con la fotocamera, che finiscono inevitabilmente per tener conto e confrontarsi con la prevalente rappresentazione del conflitto da parte degli organi di opinione. Nonostante ciò, probabilmente a causa della ridondanza della fonte fotografica, che nel suo insieme spesso evidenzia più di quello che gli esecutori si proponevano di testimoniare, le raccolte amatoriali possono costituire un'indispensabile integrazione e contrappunto alle spesso troppo controllate immagini ufficiali. Infatti, grazie alla loro capillarità, al carattere privato e alla maggiore "presa diretta", le istantanee amatoriali si soffermano spesso con meno reticenza sul lavoro del soldato (in trincea e nelle retrovie), sulle crude immagini della trincea, della fatica, della desolazione del campo di battaglia, così come, seppur più raramente (quando cioè, come anche in alcune delle immagini di questa rassegna, la volontà di

Anonimo
[Floriano Ferrazzi e altri due soldati con due donne friulane]
Romans (Gorizia), 1917
(Pietro Bottega - Collezione privata : 21)
gelatina bromuro d'argento / carta, 85 x 125 mm

testimoniare riusciva ad andare oltre i condizionamenti esterni e interni), sulla crudele disciplina di guerra, sullo strazio dei corpi, sulla devastazione delle distruzioni, sulla disperazione della morte.

LA FOTOGRAFIA COME FONTE PER LA STORIA DELLA GRANDE GUERRA

La fotografia, nella sua produzione e circolazione, è una manifestazione della cultura del tempo che la produce. In questo contesto, restringendo il campo all'analisi che in questa sede maggiormente interessa, va detto che le immagini del conflitto costituiscono fonti privilegiate, a volte insostituibili, per indagare su un più generale, controverso e ambivalente rapporto tra l'uomo e la guerra. In quanto documenti suscettibili di verifica e analisi, va incoraggiato il confronto tra le diverse immagini, la decodifica dei soggetti e delle informazioni, l'individuazione di finalità, motivazioni e regole di produzione. Compiuto questo necessario passaggio preliminare, suscettibile di per se stesso di sollecitare stimoli e piste di ricerca che vale la pena di approfondire, l'importanza della fotografia (di produzione ufficiale e amatoriale) come fonte per la storia della guerra deriva appunto dalla capacità di dialogo e confronto con le altre fonti a disposizione dello storico: la complessiva iconografia prodotta dal conflitto, le fonti militari ufficiali, la stampa e la memorialistica, i diari, le lettere e le memorie di militari e civili, la cartografia di guerra e così via.

Senza questo indispensabile confronto, senza il raccordo con le coordinate generali e specifiche degli eventi che le originano, le immagini di guerra risultano in gran parte private della loro valenza documentaria.

Al contrario, un corretto utilizzo della fonte fotografica, un'analisi comparata di quello che la fotografia mostra e non mostra, può contribuire in maniera originale a un più consapevole studio su alcuni temi centrali per la storia della Grande Guerra, non soltanto l'immaginario bellico rappresentato da generazioni di italiani in armi e la costruzione postuma di questa memoria in rapporto con l'esperienza del successivo conflitto mondiale, ma anche temi di storia sociale fino ad ora investigati soprattutto attraverso le tradizionali fonti militari e le diverse forme della memoria scritta (come lettere, diari, memorie, trascrizioni di interviste), come ad esempio la vita e il quotidiano dei soldati in trincea e nelle retrovie o, in altri campi di analisi, le particolarità tecniche e la dislocazione logistica dell'esercito, l'esame particolareggiato del campo di battaglia e delle retrovie, eccetera.

Va infine sottolineato il ruolo spesso centrale che le fotografie "di guerra" del periodo rivestono in quanto fonti privilegiate per l'analisi storica e ambientale dei luoghi e degli abitati coinvolti o soltanto sfiorati dalle operazioni belliche, meritevoli di attenzione e di studio anche alla luce delle profonde, successive modificazioni del territorio.

Majer, Augusto
[Prigionieri austriaci presi sulla trincea Tamburo davanti a Monfalcone]
Monfalcone (Gorizia), 1916/06/15
(Alberto Majer - Collezione privata : 223)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 75 x 45 mm

MASS MEDIA E GRANDE GUERRA

Livio Vanzetto

E' stato scritto che "la verità fu la prima vittima della Grande Guerra".
Più in generale, si può dire che la correttezza dell'informazione massmediatica è la prima vittima di qualsiasi conflitto moderno, almeno a partire dalla guerra di Crimea del 1853-1855, quando, grazie all'introduzione del telegrafo, alcuni giornalisti inglesi ebbero per la prima volta la possibilità di informare quasi in diretta i loro lettori. Già in quell'occasione, le autorità militari e civili si erano subito rese conto che il diritto all'informazione entrava inevitabilmente in conflitto con l'interesse superiore della Patria in pericolo: non si poteva correre il rischio che qualcuno, magari inavvertitamente, finisse per favorire il nemico, alimentando sentimenti "disfattisti" o rivelando notizie controproducenti.
Censura e manipolazione dell'informazione furono le contromisure adottate dal potere nel corso della guerra di Crimea e poi, con forme e intensità variabili, durante tutti i conflitti scoppiati nei decenni successivi fino ai nostri giorni, in particolare durante la Grande Guerra, evento cruciale per l'inedito, massiccio coinvolgimento delle masse.
A partire dal 1914, tutti i principali paesi belligeranti istituirono qualcosa di simile a un ministero delle informazioni, con compiti non solo repressivi e censori, ma anche attivamente propagandistici sia sul fronte interno che su quello internazionale. In tal senso, particolarmente tempestiva ed efficace fu l'azione dei governi inglese e francese, mentre in Italia l'importanza della questione venne colta soprattutto all'indomani di Caporetto, sotto la nuova gestione Diaz.
Su questo terreno, si trovarono invece in difficoltà gli Imperi Centrali; in particolare la Germania subì l'iniziativa propagandistica anglofrancese senza riuscire a reagire adeguatamente, tanto che la palese inferiorità nel condizionamento dell'opinione pubblica mondiale venne giudicata come una delle cause non secondarie della sconfitta tedesca.
Il fatto è che, in generale, non sono i regimi autoritari ma proprio quelli democratici ad avvertire maggiormente il bisogno di controllare il consenso e quindi di manipolare l'informazione in periodo bellico. Per le classi dirigenti delle democrazie occidentali non sembra esserci altro strumento per indurre i cittadini a sopportare il sacrificio della guerra all'infuori di una propaganda capillare ed insistente, capace di tenere alta la tensione e di alimentare l'esecrazione contro il nemico, semplificando qualsiasi ragionamento circa la complessità dei torti e delle ragioni dei contendenti.
Non sorprende perciò che la moderna propaganda bellica non sia stata inventata da uomini come Goebbels ma dalla Gran Bretagna, proprio nel corso del primo conflitto mondiale quando gli esperti inglesi produssero pseudodocumenti esemplari come il famoso "rapporto Bryce", tradotto in trenta lingue, sulle presunte atrocità commesse dai tedeschi nei confronti dei bambini belgi, ai quali sarebbero state sistematicamente tagliate le mani per evitare che potessero un giorno imbracciare il fucile.
La Grande Guerra determinò una straordinaria accelerazione nello sviluppo delle tecniche dell'informazione propagandistica. E non ci si riferisce solo alla stampa quotidiana o, in particolare, ai "giornali di trincea", pubblicazioni popolari capillarmente distribuite, dopo Caporetto, ai soldati italiani al fronte. Oltre ai periodici, furono largamente impiegati, da entrambi gli schieramenti, i volantini, lanciati al di là delle linee nemiche per deprimere lo spirito bellico dell'avversario, disinformare, incitare alla diserzione e alla ribellione.

Molto efficace dal punto di vista propagandistico si rivelò l'uso delle immagini: eleganti manifesti, artisticamente disegnati e dipinti, furono utilizzati nei paesi in guerra per sostenere il morale della popolazione, per illustrare le atrocità commesse dal nemico, per indurre i cittadini a sottoscrivere le cartelle dei prestiti pubblici.
Per la prima volta, anche il cinema fu posto al servizio dello sforzo bellico; specie in Francia, sugli schermi di tutte le sale cinematografiche, venivano settimanalmente proiettati, prima del film, brevi cinegiornali abilmente costruiti al fine di rinforzare la tenuta del fronte interno. Ovviamente, si trattava di immagini purgate, nelle quali raramente si intravedevano gli orrori della guerra; una regola, questa, che caratterizzava anche la copiosa produzione fotografica ufficiale sulla Grande Guerra.
Di per sé, la fotografia si presenta apparentemente come un documento dotato di oggettività intrinseca e quindi di una straordinaria capacità di documentazione dei fatti. In realtà, non si può non condividere l'osservazione che "quella documentaria è un'attività e una funzione che possono essere espletate con la fotografia, non una qualità intrinseca della fotografia" (Angelo Schwarz), tanto che le fotografie belliche furono spesso realizzate, interpretate e fruite come un surrogato delle ideologiche rappresentazioni dipinte della "guerra in cartolina"; e in ogni caso resta il fatto che, al tempo della Grande Guerra, i giornali utilizzarono le foto solo per illustrare il conflitto, non per documentarlo e raccontarlo: per la nascita del fotogiornalismo moderno sarebbe stato necessario attendere ancora qualche anno.
Tra il 1914 e il 1918, furono soprattutto gli uffici propaganda dei paesi belligeranti a servirsi della fotografia come moderno mezzo di comunicazione di massa; all'avanguardia, anche in questo settore, gli inglesi.
Vale la pena di ricordare in questa sede uno degli episodi più noti e più significativi.
Nel 1917, nelle tasche di un ufficiale tedesco vennero ritrovate due foto: la prima mostrava corpi di soldati caduti trasportati nelle retrovie, la seconda carcasse di animali avviate verso una fabbrica di olio e sapone. Uno dei migliori esperti del Department of Information di Londra, il generale Charteris, ebbe un'idea geniale quanto macabra; fece pubblicare nei principali giornali del mondo le due foto accostate con un'unica didascalia: "cadaveri di soldati diretti ad una fabbrica di sapone". Gli effetti non si fecero attendere; tra le altre cose, il falso indusse il governo cinese ad abbandonare la neutralità e a schierarsi al fianco degli Alleati sotto la pressione di un'opinione pubblica interna, notoriamente molto sensibile al culto dei morti, colpita ed indignata contro i tedeschi alla vista delle immagini della profanazione dei cadaveri.
Nonostante questi indubbi successi, non si può non rilevare come, alla lunga, il bombardamento propagandistico e l'assenza di notizie certe abbiano finito per generare nel pubblico un sentimento diffuso di scetticismo e di incredulità. Le "leggende di guerra", le voci incontrollate trovarono così un terreno favorevole e si diffusero con grande rapidità, come ebbe modo di documentare un testimone straordinario quale lo storico francese Marc Bloch, all'epoca al fronte. E talvolta le fantasie popolari venivano riprese dagli stessi giornali che le facevano proprie, fornendo così un avallo e una legittimazione "autorevoli" anche a dicerie assolutamente inverosimili.
Censura, forzature propagandistiche, facilonerie giornalistiche finirono per screditare pesantemente la stampa agli occhi del lettore medio, tanto che, nel corso degli anni venti, i giornali non riusciranno più a recuperare del tutto quel grande prestigio di cui avevano goduto negli anni della belle époque.

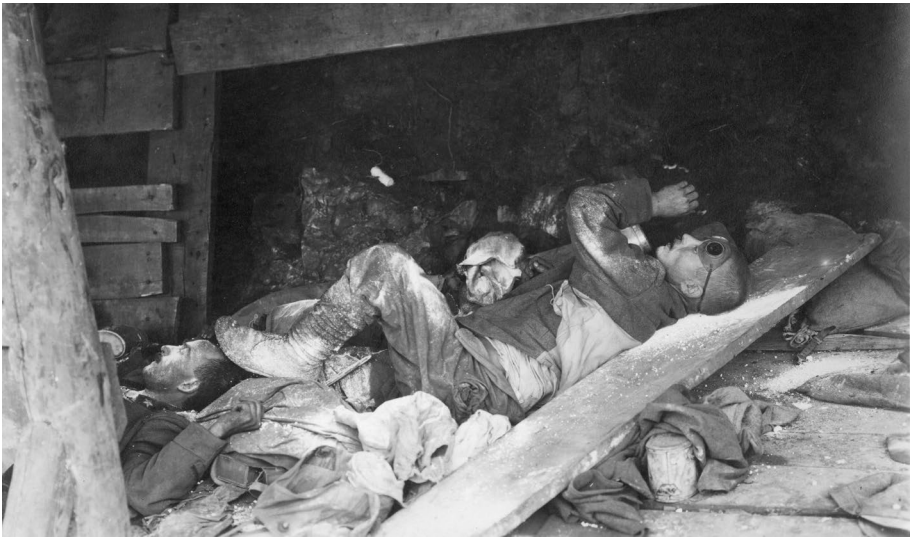
IL FONDO BADOGLIO

Il Fondo Badoglio è una raccolta fotografica di notevole interesse storico-documentario. Già appartenuta al Generale Pietro Badoglio (1871-1956), essa è oggi custodita dal nipote Gian Luca Badoglio.[1]
Costituita da 465 positivi fotografici su carta alla gelatina ai sali d'argento, questa collezione si distingue per la varietà e l'esemplarità delle tecniche di ripresa applicate nella realizzazione dei materiali (foto aeree, panoramiche e telefoto affiancano vedute, ritratti ed istantanee) e per i differenti scopi per i quali essa venne compiuta (studi dei territori di guerra, celebrazione di avvenimenti pubblici, memoria di persone care).
Gli scatti coprono un arco cronologico che va dall'ultimo decennio del XIX secolo, alla metà del XX.
Anche se non mancano scene di vita familiare, gran parte delle immagini riguarda circostanze della vita pubblica del Generale ed offre uno spaccato dell'ambiente militare che lo vide come protagonista per oltre cinquant'anni. Marchese del Sabotino, Duca di Addis Abeba, Maresciallo d'Italia: sono questi i titoli di cui Pietro Badoglio si fregiava alla fine degli anni trenta. Poco dopo, incarcerato Mussolini, sarà anche il nuovo Capo del Governo italiano. Sono titoli che scandiscono le tappe di una irresistibile ascesa ai vertici del potere civile e militare, ma sono anche nomi, luoghi, che richiamano alla memoria alcuni tra gli episodi più significativi della storia dell'Italia del XX secolo.
Le guerre coloniali in Eritrea, le conquiste italiane in Libia, la guerra di trincea sul fronte orientale, la crisi fiumana, il fascismo, l'impero dell'Africa orientale, la seconda guerra mondiale, la difficile transizione verso lo stato democratico, durante la guerra civile: tutto questo accadde davanti agli occhi di Pietro Badoglio e venne immortalato nelle fotografie che conservò per una vita. Di qui lo straordinario interesse di questo fondo fotografico per gli storici e gli amanti della materia.
Oggetto delle riprese sono le postazioni dell'artiglieria nelle trincee friulane, i fortini nel deserto libico, le sfilate militari, il Duce circondato dal suo Stato Maggiore, la vita in caserma e in accampamento, in Italia, in Eritrea e in Etiopia, gli studi dei territori di guerra, e ancora le visite ufficiali ai campi di aviazione, agli insediamenti coloniali, alle municipalità, e di nuovo riviste e premiazioni, ma poi anche gli effetti devastanti dei combattimenti sugli uomini, le abitazioni e il paesaggio. I nomi dei più celebrati protagonisti della storia patria riacquistano qui un volto, rivivono mitici scenari e si rinnovano i fasti.
Ma, poi, anche le immagini più asettiche, se non confortanti, che della vita di guerra ci ha lasciato un ufficiale superiore, quale Badoglio fu, non riescono a sorreggere fino in fondo la rappresentazione del conflitto che egli - come tanti - sembrò volersi proporre e voler tramandare: è così che la selezione da lui operata sui materiali è impotente a celare quegli orrori che molti avrebbero voluto poter rimuovere e che invece la fotografia ci ripresenta oggi in tutta la loro crudezza.

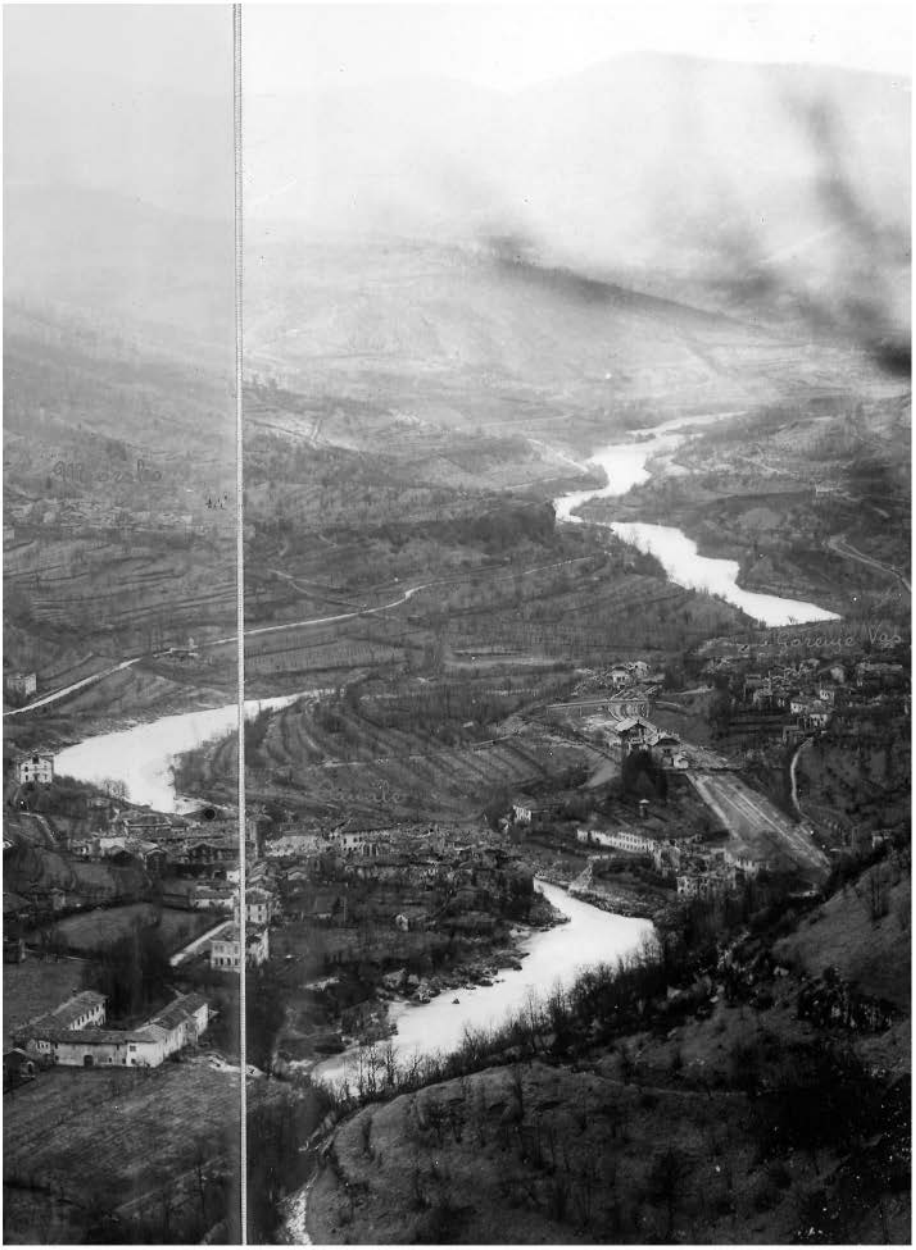
Sara dal Bo

1 G.L. Badoglio, Il Memoriale di Pietro Badoglio su Caporetto, Udine, Gaspari Editore, 2000.

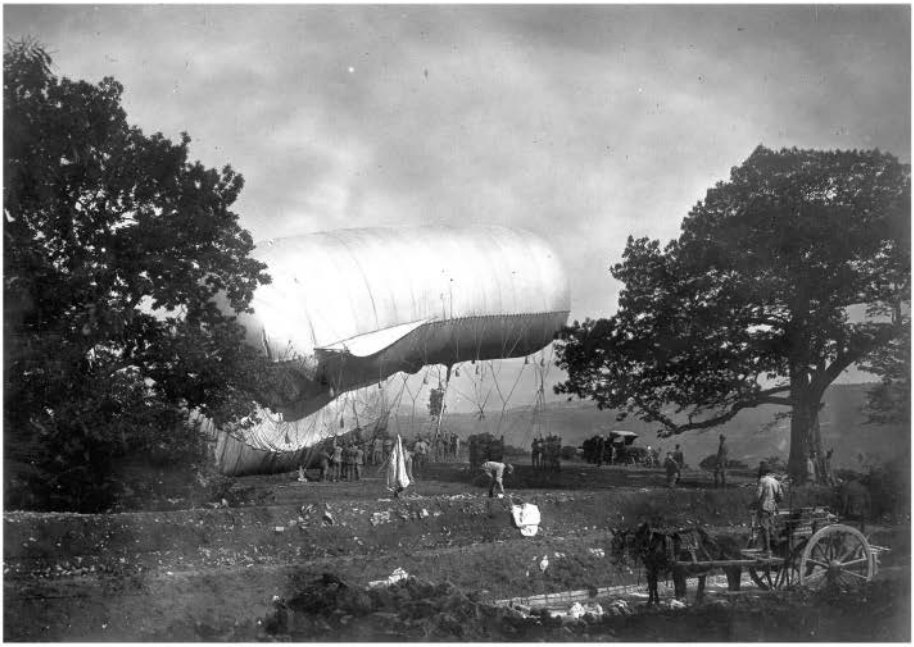
Comerio, Luca
Sul Sabotino [Cadorna, Badoglio, Porro]
Monte Sabotino (Gorizia), 1916/09
(Gianluca Badoglio · Collezione privata : 23)
gelatina bromuro d'argento / carta, 202 x 262 mm



Anonimo
L'attacco nemico con gas asfissianti. Gli effetti
(Udine?), 1917
(Gianluca Badoglio · Collezione privata : 84)
gelatina bromuro d'argento / carta, 120 x 172 mm



Battaglione dirigibilisti. II squadra fotografica da campagna. II Armata. Comando della zona di Gorizia
Panorama da Pecno di Canale a Gorenje Vas. Visto da Nekovo
1917/04/12
(Gianluca Badoglio · Collezione privata : 177)



Anonimo
Il draken all'ormeggio di Vercoglia. Pronto all'ascensione
Vercoglia - Slovenia, 1915-1916
(Gianluca Badoglio - Collezione privata : 100)
gelatina bromuro d'argento / carta, 117 x 165 mm

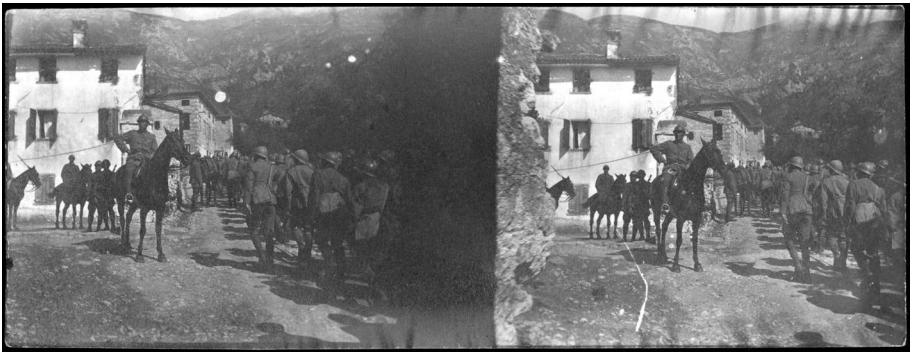
FLORIANO FERRAZZI
(1885-1942)

Floriano Ferrazzi nacque a Limena (PD) nel 1855.
Quand'era ancora studente di medicina prese parte a una spedizione di soccorso organizzata dal Comitato C.R.I. di Padova nei paesi della Calabria e della Sicilia colpiti dal terremoto del 1908.
Partecipò come medico volontario della C.R.I. anche alla guerra italo-turca del 1911.
Allo scoppio della guerra italo-austriaca venne precettato dalla C.R.I. il 15 maggio 1915, per operare nel 41° ospedaletto da campo di stanza a Longarone dove rimase fino ad agosto.
Passò poi al 35° con base a Visco adibito a lazzaretto colerosi fino a dicembre dello stesso anno, quindi fu assegnato al comando dell'unità ambulanze n. 69 (sezione automobili II) sul fronte carsico (Sagrado, Monte San Michele, Sdraussina) e poi sul fronte di Gorizia (San Floriano, Quisca , Hum, Valerisce).
Nel febbraio del 1917 fu assegnato ai reggimenti di linea 227°e 115° Fanteria, fino alla ritirata di Caporetto, poi al 22° reggimento Fanteria sul Grappa, fino all'armistizio ed ancora col 22° Fanteria fino al congedo avvenuto nell'ottobre 1919.
Le fotografie del Capitano Medico Floriano Ferrazzi documentano significativi momenti delle operazioni al fronte, le opere di guerra (ad esempio i lavori per la celebre strada delle 52 gallerie sul Pasubio), l'attività dei servizi sanitari , le devastazioni prodotte sul territorio dalle azioni belliche, ponti, stazioni, piazze, villaggi in rovina, ma anche la vita di trincea e quella apparentemente rilassata e serena delle retrovie.
Del suo ingente archivio, costituito da lastre, stereoscopie, negativi e positivi, sono di grande importanza per il nostro territorio le immagini da lui scattate all'inizio del 1918, (quando, come si è detto, era sul Grappa in forza al 22° Reggimento Fanteria, che insieme al 21° costituiva la Brigata "Cremona" cui spettava il compito di sbarramento alle forze nemiche attestate sul prospiciente monte Pertica), e, contributo originale all'iconografia della Grande Guerra, un considerevole numero di fotografie di lapidi italiane e austriache degli anni della guerra.

Tiziana Ragusa

Anonimo
[Floriano Ferrazzi all'opera nell'ospedaletto da campo]
Romans (Gorizia), 1917
(Pietro Bottega · Collezione privata : 25)
gelatina bromuro d'argento / carta, 100 x 145 mm

Ferrazzi, Floriano
Il Professor Giordano Giuseppe di Napoli dilettante fotografo in zona di guerra
Romans (Gorizia), 1916/03
(Pietro Bottega - Collezione privata)



Ferrazzi, Floriano
Il Colonnello Liotta del 22° Fanteria passa in rivista le sue truppe
Borso del Grappa (Treviso), 1918/08
(Floriano Sartor · Collezione privata : 32)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / carta, 40 x 107 mm

Ferrazzi, Floriano
Sul Grappa: le nostre truppe inseguono il nemico in ritirata.
Monte Grappa (Vicenza), 1918/10
(Floriano Sartor · Collezione privata : 19)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / carta, 40 x 105 mm

Ferrazzi, Floriano
Sul Grappa: una nostra bombarda da 400 in azione
Monte Grappa (Vicenza), 1918/06
(Floriano Sartor · Collezione privata : 18)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / carta, 40 x 105 mm

GIOVANNI BATTISTA SINA
MEDICO - FOTOGRAFO (1885-1967)

Tenente medico, farmacista, chimico, fotografo, pittore, mecenate.
Di famiglia benestante originaria di Forni di Sopra (Carnia), coltiva fin da bambino interesse per la fotografia e la pittura; tredicenne trascorre le sue giornate apprendendo le prime tecniche di fotografia dai fotografi Venier di Maniago.
La condizione economica agiata gli permette di proseguire gli studi: diventa medico farmacista-erborista e studia anche all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove affina la sua passione per la pittura ed apprende l'importanza della luce e del colore.
Allo scoppiare della prima Guerra Mondiale è arruolato come tenente-medico, adoperandosi nel 140° ospedaletto da campo, divisione medico-chirurgico-oftalmica. Nell'ottobre-novembre 1917 gli Austriaci sfondano a Caporetto: viene ferito e portato prigioniero in Ungheria.
Finita la guerra ritorna in patria, continuando la sua attività di farmacista.

Il Fondo Fotografico
Si tratta di un fondo ancora inedito, scoperto in grave stato di degrado circa 10 anni fa, a Spresiano. Sina fotografa dal 1898 per tutta la sua vita, abbracciando l'evoluzione della tecnica della fotografia e sperimentando lui stesso formati diversi, emulsioni speciali e via via nuovi supporti, passando dalle lastre fotografiche alle pellicole piane trasparenti e poi alle prime pellicole 35mm.
Le lastre di vetro sensibilizzate ritrovate sono n. 1018 (da cm 4x4,5 fino a cm 24x18), n. 37 le pellicole piane trasparenti e n. 216 le pose 35mm.
E' nota l'esistenza di numerose apparecchiature e macchine fotografiche sia fisse, che portatili, per l'epoca assai costose.
Le lastre erano conservate anche nelle scatole originali, di produzione francese, tedesca e italiana (A. LUMIERE & SES FILS, M. CAPPELLI, PLATTEN, J. JOUGLA, TENSI, AGFA, HERZKA "ROT-ETIKETT" di Dresda, S.I.P., "LUMINOSA" di Genova, FLAVIN-PLATTENHAUFF FEUERBACH, GRIESHABER FRERES & C., ...) di varie epoche, con caratteristiche molto diverse, al fine di ricercare una sempre migliore qualità dell'immagine: "ANTI-ALO" speciali per interni, controluci, paesaggi, rapide, rapidissime, ortocromatiche, ultra sensibili, ...

Giovanni Battista Sina al fronte
Nella prima Guerra Mondiale il suo ruolo è nelle retrovie, nella zona della valle dell'Isonzo, di Cormons, del ponte di Salcano.
In questo periodo ritrae militari nei momenti di serenità: che dipingono, giocano con i cani, che si preparano per le foto per le famiglie, dal barbiere del campo, notturni attorno al fuoco di bivacco; numerose le foto-ritratto per i propri cari, alcune semplici e frettolose, altre più studiate e solenni, alcune più rassicuranti ambientate nel verde fra gli alberi.
Accanto a queste, immagini molto diverse suggeriscono delle ricognizioni del fronte: camion di prigionieri, colonne di militari e mezzi, edifici distrutti; coglie i suoi stessi compagni di ricognizione, che a loro volta studiano le linee nemiche, nascondendosi.
Molto crude le foto di un improvvisato ospedale vicino alla linea, poi fotogra-

fato, ma deserto e semidistrutto; di un ferito grave sul tavolo operatorio: foto "rubate".
Spesso fotografa in successione: fa più scatti di una stessa scena, cogliendo alla sprovvista e subito dopo in modo consapevole; le strade di città, i paesetti di montagna prima fotografati con donne, bambini e anziani, dopo vuoti e distrutti.
Si può cogliere la sua capacità artistica di comporre la foto, di equilibrare i vari elementi, di distribuire la luce sui soggetti, di fare singoli ritratti nelle foto di gruppo. Le foto di Sina coinvolgono, restituiscono dolcezza e sensibilità, crudezza e desolazione, affermano la sua crescente comprensione della guerra, descritta in modo dinamico.

Elisa Barbon

Anonimo
[Giovanni Battista Sina]
1915-1917
(Giovanni Callegari - Collezione privata : 12)
gelatina bromuro d'argento / vetro, 65 x 90 mm

Sina, Giovanni Battista
[Soldati in marcia]
(Udine?), 1915-1916
(Giovanni Callegari - Collezione privata : 15)
gelatina bromuro d'argento / vetro, 90 x 65 mm

Sina, Giovanni Battista
[Carabiniere]
1915-1917
(Giovanni Callegari · Collezione privata : 6)
gelatina bromuro d'argento / vetro, 120 x 90 mm

ANTONIA VEROCAI in ZARDINI
(1876-1951)

Nell'estate del 1914 le comunità della conca ampezzana, da quattro secoli integrate nel Tirolo austriaco, vengono coinvolte nella mobilitazione generale, decretata il 31 luglio. A Cortina, quando sulla porta della parrocchiale viene affisso il proclama imperiale, la gente ha appena il tempo di chiedersi cosa potrà succedere: il primo agosto 1914 tutti gli uomini validi dai 20 ai 40 anni, indossata la divisa delle truppe di montagna (Standschutzen e Kaiserjager) abbracciano i propri cari e partono diretti in Galizia.
Nel maggio del 1915 Raffaele Zardini 'Folòin' (da un 'follo' per la carta, a suggello di un'innata vocazione imprenditoriale), nato nel 1868, diplomato ebanista a Vienna, maestro di costruzioni presso la locale 'Imperial Regia Scuola Industriale', sospettato di irredentismo è internato nella 'città di legno' di Katzenau.
Da un giorno all'altro la moglie, Antonia Verocai, si ritroverà da sola e con quattro figli piccoli a gestire l'Atelier fotografico aperto nel 1904 ed intestato a suo nome, come attestano il 'Certificato industriale' del 1909 e l'insegna all'esterno del negozio: 'FOTOGRAFIA A.ZARDINI'. Volendo ricercare l'origine di questa 'industria', è necessario risalire al secolo precedente e considerare tre aspetti: l'importanza assunta dalla strada (poi dalla ferrovia) della Pusteria; il decollo di un turismo d'èlite; la diffusione della fotografia tra aristocratici e ricchi borghesi. Se a tutto ciò si aggiunge che l'impatto di queste 'novità' avviene in comunità alpine caratterizzate da cultura profonda, forte identità e discreta autonomia (civiltà ladina, 'maso chiuso', 'Regole'), in grado di assorbirle ed elaborarle, è già delineato il contesto storico nel quale si colloca l'aneddoto che segue, protagonista Raffaele Zardini: "Un giorno un turista tedesco gli chiese di aggiustare la macchina fotografica che accidentalmente s'era rotta; Raffaele nel tempo di una notte non solo la rimise in funzione, ma ne costruì una esattamente uguale: la passione per la fotografia entrò così nella famiglia Zardini Folòin, tanto che marito e moglie aprirono un'atelier, uno studio attrezzato con gli strumenti più moderni necessari per lo sviluppo delle immagini".*
Così in quel 'maggio radioso' (qui "anno di guerra e di lacrime": nelle borgate c'è già chi piange i propri morti sul fronte russo e si fatica per non far mancare il cibo ai bambini), 'Tonina' mette a frutto perizia ed intuito: con un'istantanea ripresa dal poggiolo di casa (la più emblematica tra quelle esposte alla mostra fotografica 'Cortina tra due eserciti', settembre 2001), 'fissa' su lastra l'ingresso in paese della prima pattuglia italiana. Otto fanti del 55° Fanteria che transitano guardinghi di fronte allo studio di Pietro Ghedina e all'Hotel Stella d'oro, in una piazza deserta, con qualche paesano che osserva furtivo protetto dalle tendine di casa.
Sono le 17.30 di venerdì 28 maggio 1915: inizia il singolare 'reportage' dell'unica donna che documenta con continuità ("oltre a fotografare ciò che giudicava importante per una seria documentazione, sviluppava lei stessa tutte le lastre che i soldati italiani quotidianamente le portavano")* e rigore volti e luoghi, eventi salienti e aspetti quotidiani, di una comunità 'al fronte' costretta a convivere con la 'occupazione italiana'.
Se, come dimostra l'esuberante memorialistica ladina, quel conflitto rappre-

sentò la vera cesura nella storia di queste valli, “Antonia Verocai Zardini Folòin usò la macchina fotografica per fissare sulle lastre volti, espressioni sentimenti divise, armi e strumenti di guerra che completano (quando non ‘rappresentano’ l’unica testimonianza) ciò che le penne dei diaristi non riuscirono a trasmettere”*.
Ignorata dagli studi di settore, riscoperta ‘Fotografa di guerra’ (1998), oggetto di un interesse crescente ma disorganico, di Antonia Verocai si conosce ancora troppo poco.
Ma piuttosto che indugiare su presunte analogie o uno stile compositivo che evidenzia una ‘grammatica’ propria, pare il caso di suggerire come le fotografie di Antonia, una donna dall’espressione intensa ed assorta, ritratta spesso di profilo (quasi a tutela di un antico riserbo), che non smise mai il costume tradizionale (lo confermano ingiallite stereoscopie) possano ispirare una interpretazione diversa, dal momento che testimoniano, senza enfasi o retorica, con una sensibilità squisitamente femminile, non solo l’epopea di quando i suoi ‘monti pallidi’ erano scossi da quotidiani boati ed il cimitero accoglieva tante esistenze spezzate che non avrebbero fatto ritorno a casa, quanto la caparbia aderenza alla vita che solo alcuni fotografi sanno evocare, e quindi restituire.

Roberto Ros

* Le citazioni sono tratte dagli scritti di Paolo Giacomel.

Anonimo
[Antonia Verocai nel suo studio]
Cortina d’Ampezzo (Belluno)
(Stefano Zardini - Collezione privata : 2)

Anonimo
[Antonia Verocai nel suo studio]
Cortina d'Ampezzo (Belluno)
(Stefano Zardini - Collezione privata : 1)

Verocai, Antonia
[Soldati italiani con bambini.]
Cortina d'Ampezzo (Belluno), 1915-1918
(Stefano Zardini - Collezione privata : 7)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / vetro, 45 x 105 mm

Verocai, Antonia.
[Sfilata di truppe austriache]
Cortina d'Ampezzo (Belluno), ante 1915
(Stefano Zardini - Collezione privata : 3)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / carta, 80 x 160 mm

ALBERTO ALPAGO NOVELLO
(1889-1985)

Fino a qualche anno fa, la poliedrica figura del bellunese Alberto Alpago Novello (laureato al Politecnico di Milano nel 1912, diplomato a Brera, architetto e urbanista di spicco, scrittore e storico - suoi i primi studi sulla romana 'Claudia Augusta Altinate' -), assai nota nell'ambiente culturale veneto, veniva associata alla 'Grande guerra' per via di un libro dal titolo 'La guerra è bella ma è scomoda' (1937), testo antiretorico e controcorrente scritto con P. Monelli e considerato un oggetto di 'cult' da parte dei pacifisti.
Solo nella primavera del 1995, una mostra ed un catalogo dal titolo 'Tempore belli MCMXV-MCMXVIII', davano conto della 'riscoperta' di un album fotografico di circa 400 immagini corredato di didascalie e delle relative lastre originali* che, assieme a documenti coevi (schizzi e note tecniche raccolti in densi taccuini, progetti originali) erano stati rinvenuti dal figlio, l'arch. Luciano Alpago Novello, nella residenza estiva di Fortin.
Se l'evento culturale ha avuto notevole risonanza, lo si deve essenzialmente a due fattori: la levatura dell'autore e l'indubbia competenza ed intelligenza con cui, utilizzando la fida Goerz Dagor f.135, egli riesce a fissare i soggetti più vari in immagini non solo tecnicamente perfette (sapiente utilizzo della luce, messa a fuoco impeccabile, 'campi' ben distribuiti), ma portatrici di una forte connotazione realista ed umana.
Capitano dei servizi tecnici del Genio a 26 anni, impegnato in una zona operativa di cui conosceva morfologia e storia, le Dolomiti bellunesi (valli di Maè, Boite e Cordevole, Col di Lana), le fotografie di Alberto Alpago Novello rappresentano una preziosa fonte storica 'di prima mano' sia in quanto illustrano (corredate di riprese aeree e progetti esecutivi) le fasi preliminari alla costruzione di un'opera (strada, ponte, trincea, postazione), sia perché documentano con rigore l'oscura guerra dei soldati addetti ai servizi di retrovia e delle popolazione civili militarizzate.
Grazie al 'medium' fotografico, al quale Alpago Novello assegna una versatilità che va ben oltre l'utilizzo a fini bellici, nelle sue immagini è espressa l'aderenza ad una personale 'poetica' (l'antieroe), che si realizza mediante un 'punto di vista' né retorico né celebrativo ma appunto 'realista', il quale riflette non una presunta 'oggettività', quanto piuttosto un interesse autentico per quanto si appresta a riprendere e illustrare.
Dai commilitoni alle persone più umili (memorabile il gruppo di 'guerrieri e montanari' davanti al 'larìn') ritratti non come patetiche comparse di una 'Storia' scritta altrove, ma in atteggiamenti dignitosi e attenti, quasi a suggerire un ruolo di depositari della memoria presente e futura, quindi con umana solidarietà e rispetto.
Oggi l'ufficiale che progettò trincee e postazioni ma anche strade e ponti che avrebbero dovuto durare, che riprese gelidi corridoi di ghiaccio sullo Spiz Zuel e gallerie sul Col di Lana ma anche convogli di portatrici zoldane in sosta tra la neve o in pose di rara intensità, l'uomo che compì il proprio 'dovere' ma rimase testimone tanto fedele di quegli anni (emblematica, più delle ironiche 'pose monumentali', l'immagine che ritrae un capitano dall'espressione alienata sullo sfondo di una selva di reticolati) da rifiutare una medaglia al valore, meri-

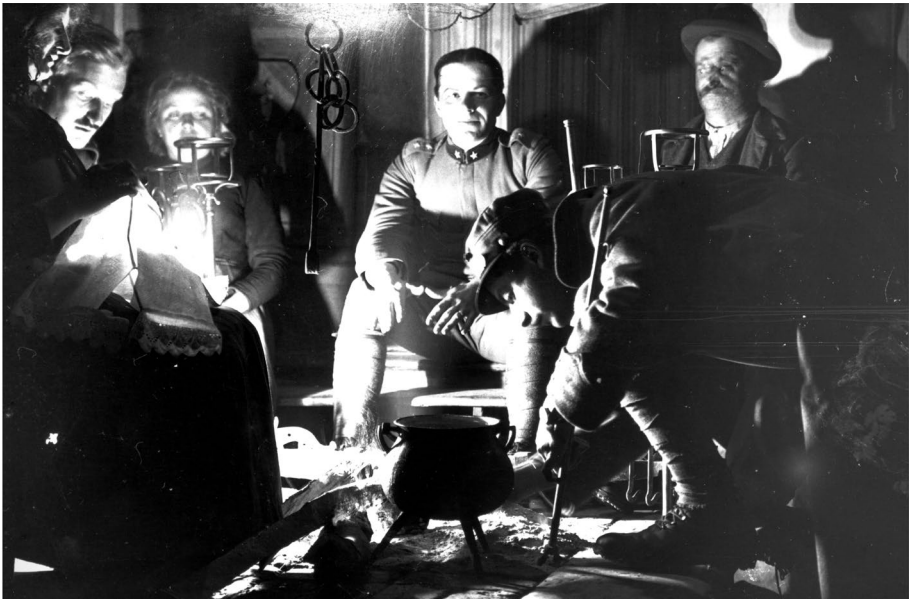
ta certo di essere rivisitato con l'attenzione che merita. Per stimolare ulteriori indagini su un conflitto la cui iconografia (molto meno della relativa bibliografia) è ben lungi dall'essere esaurita, oppure per meditare su un messaggio sempre attuale.

Roberto Ros

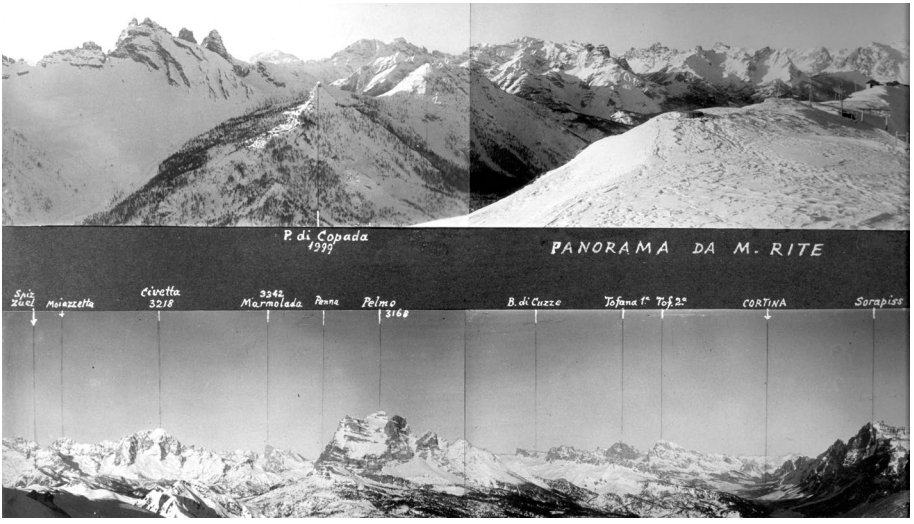
* L'archivio fotografico Alpago Novello è conservato presso la Fondazione G.Angelini di Belluno.

Alpago-Novello, Alberto
["Giochi di guerra"]
1918?
(Fondazione Angelini · Fondo Alpago-Novello : 4)
gelatina bromuro d'argento / vetro, 90 x 120 mm

Alpago-Novello, Alberto
Corvèe con portatrici, verso Forcella Cibiana.
Val di Zoldo (Belluno), 1917/01/03
(Fondazione Angelini - Fondo Alpago-Novello: 29/6)
gelatina bromuro d'argento / vetro, 90 x 120 mm



Alpago-Novello, Alberto
Albergo alla Posta
Forno di Zoldo (Belluno), 1916/12/20
(Adriano Alpago-Novello - Collezione privata : 2)
gelatina ai sali d'argento / carta politenata, 300 x 405 mm



Alpago-Novello, Alberto
Panorama da M.Rite
Monte Rite (Belluno), 1915
(Adriano Alpago-Novello - Collezione privata : 1)
panoramica, gelatina ai sali d'argento / carta politenata, 305 x 405 mm

AUGUSTO MAJER
(1887-1955)

Quello che all'interno del F.A.S.T. viene comunemente definito 'Fondo Majer', rappresenta l'ultima acquisizione (digitale) relativa ad un 'corpus' di immagini assolutamente inedite che arricchisce il già consistente patrimonio iconografico sulla 'Grande guerra.'

Si tratta di circa 260 negativi conservati dal figlio, l'ing. Alberto Majer (e 'scoperti' dal col. Cadeddu) i cui soggetti, molti dei quali minuziosamente corredati da indicazioni autografe ('A.Majer', data, luogo, circostanza) si riferiscono prevalentemente alla zona operativa del fronte orientale, dall'inizio del conflitto (1915) fino a poco prima della 'rotta' di Caporetto (1917).

Dell'autore, più noto nel dopoguerra per aver esercitato alle dipendenze della società Cellina (poi SADE) ed in qualità di impresario, si conosce solo lo stretto necessario: nato a Venezia, laureato in ingegneria a Torino (1910), allo scoppio della guerra capitano di artiglieria sull'Isonzo.

A fronte di una biografia tanto succinta, le immagini 'catturate' dall'ufficiale con la sua macchina fotografica a soffietto (forse quella 'Vest Pocket Kodak' che, recitava la 'réclame', "ogni ufficiale e soldato dovrebbe provvedersi") costituiscono invece una documentazione piuttosto organica e, per alcuni nuclei tematici, di assoluto rilievo.

Se infatti la qualità delle immagini risulta molto disomogenea, in parte giustificata dalle condizioni in cui é effettuata la ripresa, i soggetti che potrebbero essere percepiti come convenzionali o 'scontati' (collocabili in un'ottica meramente documentaria) risultano un'esigua minoranza.

Ecco allora soldati alle prese con pesanti pezzi di artiglieria o in momenti di pausa davanti a reticolati, trincee, desolate pietraie; furtive panoramiche sulla 'terra di nessuno' e città in festa (Gorizia); adunate di interi reparti per la visita ufficiale o solitari cimiteri di guerra; precari depositi di munizioni e paesi devastati; lunghi convogli di salmerie, fumose cucine da campo, prigionieri austriaci rifocillati.

In tanta varietà, un'analisi specifica meriterebbero le fotografie che ritraggono ricoveri precari o caotici attendamenti per la truppa; linde baraccopoli di legno delimitate da vezzosi steccati (come la "villa 8 marzo") e riservate a furerie, comunicazioni, camerette; gruppi di ufficiali inferiori ripresi davanti alla mensa (qualcuno sorride) o a cavallo; generali foderati da cappotti imbottiti e portamento sicuro (alla George Groz) con sfondo di palazzi requisiti adibiti a comandi.

Ma se pare prematuro avanzare ipotesi interpretative circa il 'punto di vista' dell'autore sugli eventi, il fatto che egli abbia ritenuto di carpire (diversi fattori inducono infatti a ritenere che non sia stato autorizzato) gli istanti che precedono la fucilazione 'esemplare' di tre soldati italiani ammanettati, se per un verso dimostra come il capitano Augusto Majer godesse di una notevole 'libertà espressiva', è perlomeno lecito affermare che l'uomo utilizzò la macchina fotografica come un mezzo certo non imparziale, ma nemmeno reticente.

Roberto Ros

Majer, Augusto
[Fucilazione]
(Gorizia), 1916/04/27
(Alberto Majer - Collezione privata : 069)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 70 x 45 mm

Majer, Augusto
[Le cucine da campo]
Monte Sabotino (Gorizia), 1916/08/06
(Alberto Majer - Collezione privata : 158)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 45 x 74 mm

Majer, Augusto
[Soldati in partenza]
(Gorizia), 1915
(Alberto Majer - Collezione privata : 195)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 72 x 45 mm

Majer, Augusto
Molino Trussio. Seccardi e Signorina, Hirn (?), Cap.Moro, Ghedini
Trussio (Gorizia), 1916/09
(Alberto Majer - Collezione privata : 151)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 45 x 78 mm

Majer, Augusto
[Un soldato regge un puledro]
(Gorizia), 1916/08
(Alberto Majer - Collezione privata : 170)
gelatina bromuro d'argento / pellicola (acetato), 45 x 70 mm

LUIGI MARZOCCHI
(1888-1970)

Luigi Marzocchi, nacque a Molinella (BO) il 3 agosto 1888.
Fu richiamato alle armi in vista dell'entrata in guerra dell'Italia nel marzo del 1915 e destinato al drappello automobilistico del Comando Supremo per la sua manifesta passione per la meccanica; ma l'altra sua grande passione, quella per la fotografia gli valse già nel giugno-luglio del 1915 l'incarico di organizzare il "Reparto Fotografico del Comando Supremo" di cui realizzò personalmente quasi tutte le fotografie al fronte.
"Reparto istituito su idea del conte Antonio Revedin di Venezia e del conte Giuseppe Volpi a seguito di fotografie ritratte da me Luigi Marzocchi...." scrive nel suo diario.
Durante tutto il periodo della guerra comunque proseguì di sua iniziativa e con propri mezzi anche un'attività personale di documentazione fotografica che lo portò a realizzare centinaia di fotografie stereoscopiche.
Alla fine della guerra pensò di proporre tale considerevole patrimonio di immagini ai combattenti che ritornavano a casa e alle loro famiglie dando loro "un ricordo vivo dei luoghi, delle scene e degli episodi della guerra (...) con una scelta di 700 soggetti che davano un'idea di tutto il nostro fronte e dello sforzo compiuto dai nostri soldati combattenti" (dal diario).
Fondò quindi a Milano insieme al Conte Revedin e a Vittorio Lazzaroni la società "La Stereoscopia", intraprendendo un notevole sforzo sia tecnico che amministrativo: realizzò cataloghi, illustrazioni, produsse serie di lastre e visori da commercializzare, sforzo vanificato da una esortazione esplicita dei Ministeri dell'epoca in base alla quale non si doveva più parlare di guerra e di ricordi di guerra.
Dovette quindi abbandonare l'iniziativa; la riprese qualche anno più tardi coinvolgendo le associazioni combattentistiche, l'Esercito, ma convintosi che "la guerra era ancora troppo vicina e troppi dolori aveva lasciato perché molti potessero desiderare di ricordarla" cessò tale attività imprenditoriale nel campo a lui caro della fotografia per darsi ad altre attività e tornare in seguito alla sua primitiva passione per la meccanica.
Continuò comunque a interessarsi di fotografia e in particolare a curare il suo prezioso archivio fotografico, ordinandolo e catalogandolo, fino alla morte avvenuta a Milano nel 1970.

Tiziana Ragusa

Marzocchi, Luigi
Prigionieri austriaci catturati a Fagarè di Piave
Fagarè della Battaglia (Treviso), 1918
(Museo della Battaglia di Vittorio Veneto - Archivio Marzocchi : 78)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / vetro

Marzocchi, Luigi
Preziosi gessi del Canova trasportati in zona non battuta
Possagno (Treviso), 1918/01
(Archivio Fondazione Mazzotti c/o FAST : 4828)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / vetro

Marzocchi, Luigi
Vedetta
Valstagna (Vicenza), 1917/10
(Museo della Battaglia di Vittorio Veneto - Archivio Marzocchi : 172)
stereografia, gelatina bromuro d'argento / vetro

I FOTOGRAFI DELL'ESERCITO

Qualche anno dopo la sua nascita, la fotografia veniva già utilizzata per lo studio del territorio e con il perfezionarsi dei mezzi e delle tecniche di laboratorio cominciò a farsi strada in ambito militare l'idea di sostituire la fotografia per la sua oggettività agli schizzi, ai disegni, ai dipinti, che erano usati come strumento di rilevazione a fini tattici e strategici e di avvalersene anche per altri scopi.
"Fin dal 1859 Francesi e Piemontesi avevano cominciato a servirsi della fotografia e della fotolitografia per riprodurre le carte teatro della guerra. Nel 1866 l'istituto fotolitografico dei fratelli Barchardt di Berlino creò migliaia di carte che non sarebbe stato possibile, almeno per la celerità, riprodurre diversamente. Nello stesso anno nell'arsenale di Woolwich la fotografia venne usata per lo studio di problemi balistici. Nel 1870 si usò la fotogrammetria per riprodurre la fortezza di Strasburgo..." sono una serie di esempi che Mauro Passarin fornisce in un suo saggio sull'argomento.
Nell'Esercito italiano la fotografia entrò ufficialmente a far parte solo nel 1896 allorché venne fondata a Roma la Sezione Fotografica presso la Brigata Specialisti del 3° Reggimento genio, gruppo Aerostieri.
La sezione fu organizzata dal capitano Maurizio Moris, pioniere dell'aereostatica e notevole fotografo; la fotografia vi trovava un utilzzo tattico più che documentaristico. Per tale ragione presso la sezione venivano svolti annualmente corsi di istruzione che riguardavano le riprese dal pallone, la telefotografia, la microfotografia, i rilievi fotogrammetrici. Della sezione entrò successivamente a far parte il tenente Cesare Tardivo autore del manuale "Fotografia, Telefotografia, Topofotografia" edito nel 1911 che si rivelò essere un testo fondamentale per la materia.
Con la guerra di Libia l'esercito italiano cominciò ad usare la fotografia anche per documentazione storica e sociale delle azioni belliche e della vita militare.
Allo scoppio della guerra italo austriaca il Servizio fotografico nell'Esercito venne riorganizzato nelle seguenti sezioni:
1. Squadra fotografi da campagna, a disposizione del Comando Supremo, con sede a Udine, comandata dal capitano Antilli. Agiva in territorio non alpino. Poteva contare su un'autovettura, tre fotografi, un ufficiale, macchine fotografiche nel formato 13x18 e 18x24;
2. Squadra fotografi da campagna, con sede a Tricesimo, comandata dal capitano Gastaldi, a disposizione della seconda Armata; possedeva la stessa attrezzatura della precedente;
3. Squadra fotografi da campagna, con sede a Cervignano, comandata dal capitano Ancellotti, a disposizione della terza Armata; stessa attrezzatura e caratteristiche delle precedenti;
4. quattro Squadre telefotografiche da montagna, delle quali la prima e la seconda con sedi a Verona e a Tolmezzo, a disposizione rispettivamente della prima Armata e del Comando zona Carnia.
Erano someggiate e comprendevano ognuna tre fotografi, cinque alpini, un apparato telefotografico 24x30, una camera 13x18, tenda camera oscura;
5. Squadra fotografi d'Assedio, montata su carri, assegnata ai Parchi del

Genio, composta da due fotografi, un apparato 13x18, uno 18x24, e vario materiale tecnico.
Venne inoltre organizzato e ufficialmente costituito nel dicembre del 1915 anche un Reparto fotografico del Comando Supremo, come parte integrante dell'Ufficio Stampa e Propaganda.
Vario altro personale venne destinato alle sezioni aerostatiche, ai dirigibili.

Tiziana Ragusa

Anonimo
Da un dirigibile in navigazione
1917?
(Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto : 6/2323)

LUCA COMERIO
(1878-1940)

Luca Comerio nacque a Milano nel 1878.
Il padre gestiva un caffè e aspirava a che il figlio gli subentrasse; ma il giovane Luca nutriva ambizioni artistiche e intravedeva per sé un futuro di pittore, non di bottegaio.
Riuscì a farsi assumere nello studio di un fotografo pittore, Belisario Croci, assiduo frequentatore del caffè paterno che lo istruì nei primi rudimenti dell'arte fotografica. Ma già nel 1894, sicuro delle conoscenze acquisite, si mise in proprio e realizzò un fantastico 'colpo' giornalistico che gli valse i ringraziamenti e gli apprezzamenti del re.
Proseguì la sua attività di fotografo concentrandosi nella fotografia giornalistica.
Nel 1898 documentò i moti socialisti di Milano e la successiva repressione del Generale Bava Beccaris: il suo servizio fotografico, pubblicato nella rivista "L'illustrazione italiana", lo colloca tra i pochissimi fondatori del fotogiornalismo europeo. Ma, subito dopo, cominciò a disinteressarsi della fotografia, privilegiando in misura sempre maggiore il cinema, intuendone le maggiori potenzialità come strumento di informazione e suggestione. Dotatosi di una nuovissima cinepresa Pathè, nel 1907 Comerio documentò il viaggio del re nel Mediterraneo che gli fruttò la nomina a fotografo della Real Casa. Sfruttando questo successo si lanciò nella produzione cinematografica con piglio industriale.
Già nel 1909 è a capo di una società, la "Milano Films", che dispone del più grande e attrezzato studio del mondo.
Allorché nel 1911 l'Italia, entrata in guerra contro la Turchia, mandò truppe d'occupazione in Libia, Luca Comerio in qualità di fotografo e di operatore cinematografico partecipò alla spedizione ritraendo le varie fasi dello sbarco e della successiva campagna di pacificazione: con i suoi filmati Comerio è probabilmente il primo ad avere mai raccontato cinematograficamente una guerra dal fronte.
Tornato dalla Libia si diede a produrre film d'arte, ma quando scoppiò la guerra italo austriaca abbandonò immediatamente i teatri di posa e si affrettò a riprendere le prime operazioni militari: grazie all'esperienza e alla fama acquistate in Libia, fu l'unico civile ad essere autorizzato da un brevetto speciale del Ministero della Guerra ad effettuare riprese cinematografiche sui campi di battaglia.
Dopo la rotta di Caporetto venne costituita la Sezione Cinematografica del Regio Esercito che assunse il monopolio delle riprese. Ciononostante fu l'unico a riprendere, nel 1918, l'entrata dei cavalleggeri a Trento.
L'anno dopo documentò l'impresa di Fiume.
Finita la guerra ebbe inizio il suo dissesto finanziario che lo porterà più avanti a ricercare invano occupazione anche come semplice operatore.
Morì nel 1940.

Tiziana Ragusa

Anonimo
S.Pelagio. Laboratorio fotografico dell'87ª Squadra S.V.A. "La Serenissima"
S.Pelagio (Padova), 1918
(Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto : 89/71)

Anonimo
Monte Varagna: osservazione con telescopio multifocale
Monte Varagna (Trento), 1915-1917
(Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza : 15)

Anonimo
Piz Umbrail (Stelvio): 4ª Squadra Fotografica. Approntamento delle apparecchiature
Piz Umbrail - Stelvio (Trento), 1915-1917
(Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza : 11)

Anonimo
Piz Umbrail (Stelvio): 4ª Squadra Fotografica. Riprese con obiettivi a lunga focale
Piz Umbrail (Trento), 1915-1917
(Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza : 10)

Anonimo
Un operatore della Sezione Fotocinematografica ferito
1917/05
(Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto : 1/126)

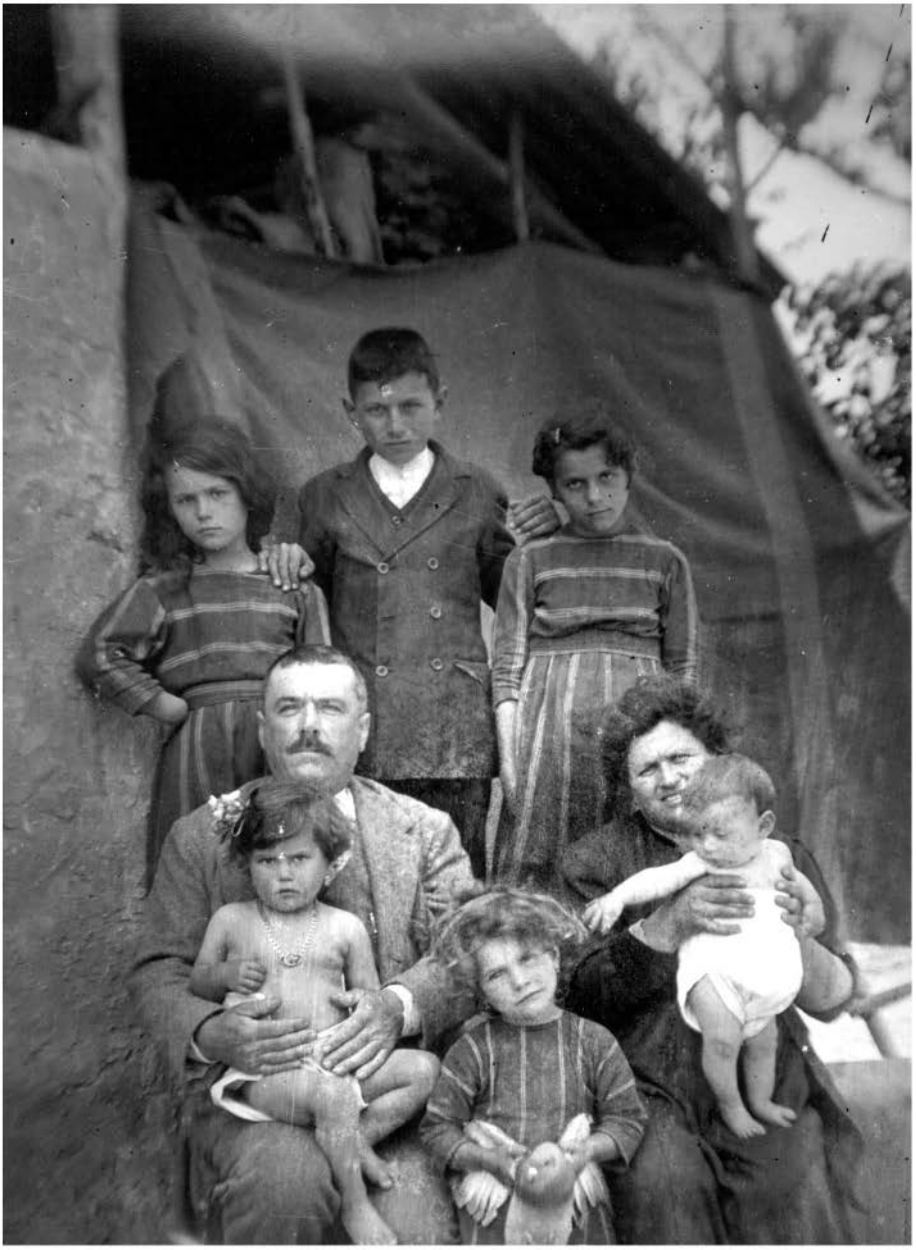
ATTILIO BARBON
(1900-1987)

Attilio Barbon nacque a Varago, in una famiglia contadina, ultimo di nove figli.
Fin da piccolo dimostrò una spiccata personalità: era pieno di fantasia, di inventiva.
Nel corso della Prima Guerra Mondiale, appena diciassettenne fu chiamato alle armi: prima fu a Venezia e poi a Trieste.
Ebbe la fortuna di non operare in prima linea. Il suo capitano lo ebbe in simpatia, trattandolo come un figlio e lo volle suo attendente. Fu con lui che imparò i primi rudimenti della fotografia.
Al termine della guerra ritornò a lavorare la sua terra. Il suo sogno però era quello di aprire uno studio fotografico, mettendo a frutto quello che aveva appreso e che era diventata la sua passione: di soldi pero ce n'erano pochi! Con l'aiuto economico del fratello maggiore capofamiglia (i genitori erano morti), riuscì ad affrontare le prime spese: una macchina fotografica, acidi, lastre, ecc. Allestì una camera oscura in una baracca adiacente la sua abitazione e cominciò a lavorare come fotografo.
Inizialmente i suoi primi clienti furono parenti e amici. Ben presto però venne conosciuto ed apprezzato non solo a Varago, il suo paese, ma anche nei paesi limitrofi.
Dimostrò di aver talento e fantasia; non si accontentava di fotografare il soggetto (persona, paesaggio, oggetto) così come si presentava, ma si preoccupava di dargli la luce, l'inquadratura, e la posizione adatta. Quindi passava al lavoro di ritocco, lavoro puntiglioso e preciso che dava alla foto un tocco di compiutezza.
Nel periodo del Fascismo, per motivi di famiglia, e politici, interruppe questa sua attività e ritornò a lavorare nella sua azienda, dedicando alla fotografia il tempo libero.

Tiziana Ragusa

Anonimo
[Contadina]
Varago (Treviso)
(Adriana Ceneda Mattiuzzo - Collezione privata : 6)
gelatina bromuro d'argento / vetro

Barbon, Attilio
[Famiglia contadina]
Varago (Treviso)
(Adriana Ceneda Mattiuzzo · Collezione privata : 4)
gelatina bromuro d'argento / vetro



Anonimo
[Famiglia contadina]
Varago (Treviso)
(Adriana Ceneda Mattiuzzo - Collezione privata : 5)
gelatina bromuro d'argento / vetro

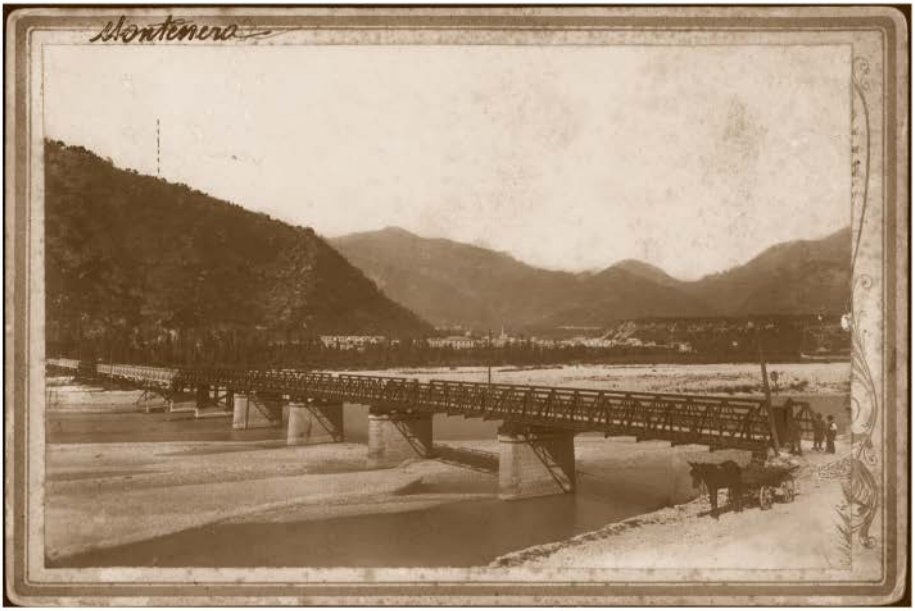
GIULIO DALL'ARMI
(1900-1976)

Giulio Dall'Armi, fotografo di Valdobbiadene, iniziò la sua attività di fotografo nel 1917 come garzone nel negozio del fotografo di Vittorio Veneto Giulio Marino da cui era stato assunto per il ritocco delle negative e gli ingrandimenti nell'orario libero dalla frequenza scolastica alla Scuola d'Arti e Mestieri.
Il sabato sera in bicicletta tornava a casa a Valdobbiadene con la macchina fotografica 13x18, cavalletto, lastre e camera oscura a sacco per il cambio delle lastre per ripartire la domenica mattina presto con tutta l'attrezzatura alla volta di Bassano.
Qui fotografava i soldati che vi arrivavano dal fronte in licenza di riposo.
Le cose andavano bene sia come apprendista presso lo studio che come fotografo 'in proprio'; ma nell'ottobre dello stesso anno l'invasione austriaca lo costrinse come tutti ad andare profugo.
Si recò in un primo tempo a Napoli dove trovò occupazione presso due studi fotografici, prima quello dei fratelli Colombai, successivamente presso il signor Gaudio Raffaele, abilissimo fotografo di Cosenza presso il quale si trattenne cinque mesi.
Decise quindi di trasferirsi a Roma , dove si dedicò al solo lavoro di ritocco e ingrandimento per studi fotografici, avendo l'obiettivo di accantonare il denaro necessario per avviare un negozio nel suo paese appena fosse finita la guerra.
In effetti nel maggio del 1919 ottenne la licenza e aprì uno studio fotografico a Valdobbiadene.
Continuò a perfezionarsi nell'arte fotografica utilizzando il manuale del prof. Namias perché in quei tempi "nessuno ti insegnava qualcosa e tanto meno ti rivelavano le ricette per sviluppi ecc..." (dice in un suo scritto).
L'attività si intensificò allorché fu nominato fotografo ufficiale della sezione provinciale dei Combattenti di Treviso che richiedeva i suoi servizi in occasione delle frequenti cerimonie patriottiche in tutta la provincia.
Nel 1924 cominciò a fare gli ingrandimenti dei caduti in guerra: alcune persone da lui incaricate andavano per le case a raccogliere originali e commissioni e le richieste erano così numerose che fu costretto a istruire nuovi allievi.
Tale lavoro si esaurì nell'arco di qualche anno, ma nel frattempo aveva aperto una succursale a Montebelluna, si era fatto conoscere e quando si ritirò definitivamente a Valdobbiadene nel 1931 ebbe modo di proseguire il suo lavoro con tranquillità pur essendo tempi economicamente difficili.
Nel 1936 andò in Africa, in varie località tra cui Addis Abeba dove divenne fotografo ufficiale di alte personalità del posto.
La guerra interruppe la sua fortunata attività in quei luoghi e dopo un periodo di prigionia nel 1947 ritornò a Valdobbiadene dove riprese l'attività di fotografo fino alla morte, avvenuta nel 1976.

Tiziana Ragusa

Dall'Armi, Giulio
[Valdobbiadene: Piazza Maggiore]
Valdobbiadene (Treviso), 1918?
(Mario Dall'Armi - Collezione privata : 6)
gelatina bromuro d'argento / carta, 150 x 200 mm

Dall'Armi, Giulio
Valdobbiadene: Fiera di S.Gregorio
Valdobbiadene (Treviso), 1914?
(Mario Dall'Armi - Collezione privata : 10)
gelatina bromuro d'argento / carta, 240 x 180 mm



Dall'Armi, Giulio
Ponte sul Piave ricostruito dal Genio Militare dopo l'avanzata italiana del '18
Fener (Belluno), 1918/10
(Mario Dall'Armi · Collezione privata : 4)
gelatina bromuro d'argento / carta, 110 x 165 mm

APPLICAZIONI MILITARI DELLA FOTOGRAFIA

Una generale visione delle problematiche della fotografia all'epoca della Grande Guerra e delle sue appllicazioni militari ci viene offerta dal Capitano Cesare Tardivo, Comandante la Sezione Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio: era stato allievo del Tenente Colonnello del Genio, Maurizio Mario Moris, creatore il 1° aprile 1896, della Prima Sezione Fotografica militare presso la Brigata Specialisti del terzo Reggimento Genio in Roma. Il Tardivo nell'introduzione alla sua opera del 1911, "Manuale di Fotografia, Telefotografia, Topofotografia dal Pallone", scrive:
"La fotografa è ora uscita dal ristretto campo del professionista e del dilettante, per dare potente aiuto alle arti e alle scienze. Torna infatti di gran sussidio alla chirurgia colla radiografa, all'istologia e alla metallografia colla microfotografia, alla stampa colla trasmissione della fotografa a distanza, al topografo colla fotogrammetria, all'arte colla riproduzione dei quadri ecc.
Anche nel campo militare, la fotografa trova ora efficace impiego, e per questo venne nel 1896 creata presso la Brigata Specialisti del Genio una Sezione Fotografica dall'attuale Ten. Colonnello Moris, il quale seppe in breve darle grande sviluppo. Tale Sezione si occupa specialmente di studi e lavori di telefotografa per ricognizioni alle grandi distanze, ed in tale ramo ha raggiunti risultati veramente insperati; di fotografa e telefotografia da bordo delle navi per ricognizioni costiere, di fotografia e telefotografia dalla navicella dei palloni e dei dirigibili per ricognizioni dall'alto; di rilievi di terreni montuosi a mezzo della fotogrammetria; di rilievi di terreni piani a mezzo della topofotografia dal pallone e dal dirigibile; di microfotografia per la produzione dei dispacci per la corrispondenza a mezzo dei colombi viaggiatori, e infine di cinematografia per esperienze di mine. Ha poi un reparto con speciale impianto per lo studio e collaudo dei varii sistemi ottici; quali obbiettivi, cannocchiali, telemetri, ecc. ed un altro reparto per le riproduzioni documentarie, con annesso laboratorio di fotocollografia per la produzione di stampe monocrome e policrome.
A questa Sezione ebbi l'onore di essere addetto fin dalla sua fondazione, e fra i miei compagni di lavoro rammento con piacere: gli ingegneri Gargiolli, Letter e Sullam, che nel primo periodo contribuirono agli studi di telefotografia; in modo speciale il Capitano Malingher, che dedicò per lunghi anni alla Sezione tutta la sua ingegnosa e instancabile operosità, e lasciò tanti importanti lavori di montagna e studi d'ottica; il Capitano Crocco per i suoi studi di telefotografia da mare; i Capitani Azzariti, Perrini e Ranza e l 'Ingegnere Laboccetta, per studi di chimica e fotogrammetria; il Tenente De Benedetti per lavori dal pallone ed il Capotecnico Moretti specialmente per i notevoli lavori di fotocollografia.
Presso la Sezione si fanno annualmente corsi d'istruzione agli ufficiali; epperò col riunire in un manuale le norme che vennero suggerite dalla lunga pratica, ho creduto di far cosa utile all'ufficiale chiamato ad eseguire i lavori fotografici in campagna...
Nella parte stereoscopica mi sono un po' dilungato, ritenendo della massima importanza per usi militari (brillamento di mine, esplosione di proietti, prove di resistenza alla rottura, opere militari, ecc.), come per usi civili (parte docu-

mentaria), la rappresentazione del soggetto in rilievo.
Nella topofotografia dal pallone ho fornito dati ed espresso apprezzamenti miei personali, suggeritemi dall'esperienza, ed atti ad iniziare l'operatore ad lavoro tanto speciale ed interessante, quanto difficile.
Nella parte ottica ho dovuto necessariamente dilungarmi, pur escludendo la trattazione analitica, in considerazione della grande importanza dell'obbiettivo, ed inoltre ho creduto necessario trattare per intero la questione dei diaframmi, affinché chi è chiamato a lavorare con tipi diversi d'obbiettivi si trovi in condizione di conoscere il valore da attribuirsi alle varie graduazioni stabilite per i diaframmi dalle case costruttrici.
Sui teleobbiettivi mi sono limitato a poche considerazioni d'impiego pratico e ad alcuni apprezzamenti personali; le une e gli altri suggeritemi dal lungo studio teorico dedicato all'argomento, nonché dall'attuazione pratica di numerose e svariate combinazioni telefotografiche.
Non sono entrato in merito alla teoria ed alla costruzione dei teleobbiettivi di grande potenza, che costituiscono patrimonio riservato della Sezione.
Per il materiale corrente, ho indicato quello che meglio può rispondere ad usi di campagna, fra quello che si trova nel comune commercio, e non ho descritto quello speciale che esiste solo presso la nostra Sezione, perché non di dominio pubblico...."

TELEOBIETTIVI

Il teleobiettivo (basato sul principio del telescopio di Galileo e strutturato su una lente convergente e una divergente che ingrandiva una parte dell'immagine formata dalla prima) trovò immediata applicazione nell'uso militare, vista la sua utilità nel riprendere soggetti posti anche a grande distanza, con il massimo dettaglio possibile.
Scrive il Tardivo che l'esercito usava "tiraggi" di camera fino a 5 metri, ottenendo risultati sperimentalmente ottimi giungendo in condizioni eccezionalmente favorevoli di luci sino a 250 ingrandimenti, aggiungendo poi che "non sarebbe naturalmente pratico né conveniente per questi grandi fuochi adoperare gli ordinari obbiettivi fotografici e ciò per la smisurata massa di cristallo, di superfici rifrangenti, per il costo ecc.. ci vuole invece uno speciale sistema convergente come quello da noi studiato e costruito (tutt'ora riservato).
Si può così avere un teleobiettivo leggero e corto da portarsi comodamente a spalla e da montarsi, insieme alla camera oscura, su d'un sistema di travi a traliccio scomponibile e facilmente trasportabile.
Il montaggio si fa comodamente su qualsiasi terreno e dà a tutto l'apparato una rigidità tale da permettere, con opportuni ripieghi, il lavoro anche con fortissimo vento."
Ma nella realtà gli apparecchi fotografici muniti di teleobbiettivo raggiungevano anche i 400 ingrandimenti, proprio con l'obiettivo cui diede il nome di "Tardivo" e costruito dalla ditta Koristka già nel 1898 e che fu ampiamente utilizzato nel conflitto mondiale.
Gli obiettivi di questa grandezza divenivano pesanti, e montati sulle camere erano mal equilibrati ed erano sufficiente vibrazioni minime per pregiudicare i risultati, in particolare se i tempi di posa erano lunghi.
Talvolta il solo movimento di persone nelle vicinanze induceva vibrazioni nel

teleobiettivo, motivo per cui a volte i fotografi dell'esercito erano costretti addirittura a scavare apposite trincee su cui ancorare gli enormi teleobiettivi, per evitare che la minima vibrazione alterasse l'immagine.
In alcune immagini esposte nella presente mostra si notano gli operatori alle prese con enormi teleobiettivi.
I particolari tecnici di queste attrezzature allora costituivano segreto militare ed il Tardivo lo sottolinea con chiarezza: "Sui teleobbiettivi mi sono limitato a poche considerazioni d'impiego pratico e ad alcuni apprezzamenti personali; le une e gli altri suggeritemi dal lungo studio teorico dedicato all'argomento, nonché dall'attuazione pratica di numerose e svariate combinazioni telefotografiche ... non sono entrato in merito alla teoria ed alla costruzione dei teleobbiettivi di grande potenza, che costituiscono patrimonio riservato della Sezione. Per il materiale corrente, ho indicato quello che meglio può rispondere ad usi di campagna, fra quello che si trova nel comune commercio, e non ho descritto quello speciale che esiste solo presso la nostra Sezione, perché non di dominio pubblico ... ": ci nascondeva infatti che le potenzialità di ingrandimento raggiunte già a fine '800 erano notevolmente superiori a quanto mai dichiarato ufficialmente.

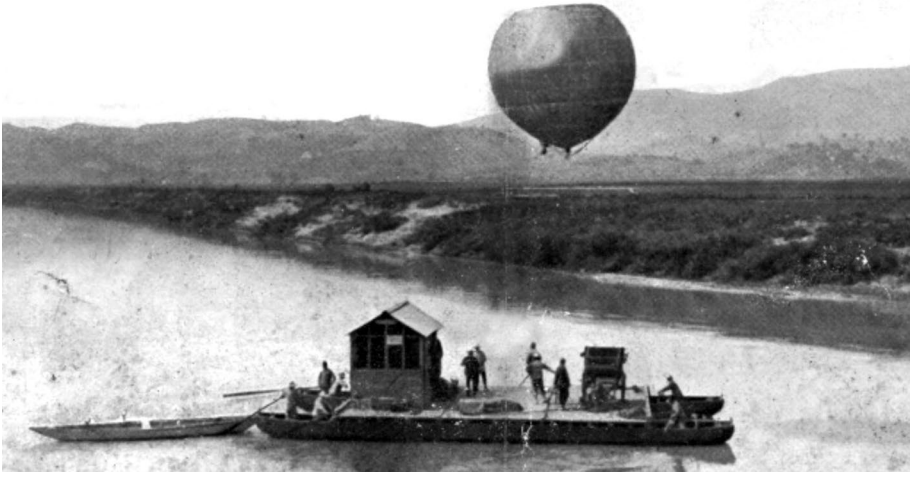
FOTOGRAFIA ED AEROSTATI

L'Esercito italiano costituì il 1° aprile 1896, la Prima Sezione Fotografica militare presso la Brigata Specialisti del terzo Reggimento Genio in Roma e le prime applicazione e la pratica della fotografia avvennero con fotografie prese dall'aerostato.
L'utilità dell'aerostato derivava dal fatto che poteva essere frenato a quote basse e librarsi in aria per giornate intere: andava governato a terra tramite un apposito carro di manovra che prevedeva l'impiego di quattro uomini che operavano alle manovelle per la gestione della salita e discesa.
Sul carro di manovra nel 1900 fu introdotta una innovazione importante, una piccola dinamo e un campanello avvisatore per il passaggio della corrente per far scattare l'otturatore della macchina fotografica sospesa.
Il pallone frenato aveva il vantaggio della fissità e permanenza nel punto di osservazione e quindi dell'azione di sorveglianza prolungata e ininterrotta con l'impiego di potenti mezzi ottici, dell'amplissimo campo di vista e della facilità delle comunicazioni con i servizi che sfruttavano le osservazioni.
Naturalmente il rendimento delle riprese dall'aerostato era funzione di diversi fattori: dell'altezza raggiunta dal pallone frenato, della distanza alla quale si effettuava l'osservazione e della possibilità di manovra del pallone in quota, delle condizioni atmosferiche e del terreno, della sicurezza in caso di guerra dell'aerostato rispetto alle offese nemiche, della preparazione e dell'attitudine del personale addetto alle riprese fotografiche.
L'altezza era naturalmente la condizione essenziale, scrive il Tardivo anche una altezza sui 600-750 metri andava bene, tuttavia quella normale era di 1000-1200 metri con due osservatori, 1500 m. con un osservatore, eccezionalmente si alzava il pallone a 1700-1800 metri.
In condizioni di grande nitidezza d'atmosfera si poteva fotografare con un buon obiettivo fino ad una ventina di chilometri, anche se, per un pallone situato a m. 1200, la zona di efficace osservazione si estendeva fino a 12 km. Durante

la Grande Guerra essendo l'aerostato un bersaglio decisamente vulnerabile, la distanza delle linee nemiche doveva essere non meno di 8 km, considerando un punto di ascensione di 6-7 km, per un sito di ormeggio in terreno pianeggiante e scoperto.
Gli aerostati furono impiegati durante la guerra per lo studio e la sorveglianza generale del campo di battaglia, del movimento del nemico, per l'analisi dell'attività dell'artiglieria avversaria, per la segnalazione dei lavori compiuti dal nemico preparazione dei tiri, ecc...

FOTOGRAFIA DA PALLONI SFERICI, DRAKEN AEROFOTOGRAFIA

I mezzi a disposizione dell'esercito per il sollevamento di una macchina fotografica con la quale tenere sotto controllo l'attività nemica, erano costituiti quindi da palloni sferici, draken, dirigibili, aereoplani, in una evoluzione rapida che dall'inizio della guerra si evolve rapidamente vero il mezzo più versatile, l'aereoplano.
Tuttavia all'inizio della guerra le osservazioni venivano eseguite principalmente con palloni sferici e draken. Scrive il Tardivo: "se si ha da lavorare in regioni con calma di vento, conviene il palloncino sferico perché a pari cubatura del draken pesa meno e quindi dispone di maggiore forza ascensionale ... non appena si ha un po' di vento conviene senz'altro passare al draken, rinunciando al beneficio della maggiore forza ascensionale e per conseguenza andando incontro a maggiori difficoltà di rifornimento ... il draken, mantenendosi fisso nello spazio anziché ruotare attorno a se stesso, come fa il pallone sferico, mantiene pure fisso il punto di sospensione della macchina, questo è il suo principale vantaggio".
Le caratteristiche del pallone sferico le descrive con esattezza il Tardivo: "il



C. Tardivo
Rilievo topofotografico del Tevere

palloncino di seta verniciato da 65 mc pesa 26 kg ha un diametro di 5 m e dispone di 32 kg di forza ascensionale: la macchina fotografica con chassis carico di due lastre fotografiche, il telaio di metallo che la sosteneva e le catenelle relative portavano il peso da sollevare a 5 kg complessivi". L'esercito aveva a disposizione anche una speciale macchina fotografica che attraverso il comando elettrico permetteva uno scambio automatico di 6 lastre, il che evitava di dover riportare a terra l'apparecchio fotografico per il cambio di lastra ad ogni scatto.
All'aerostato dopo il 1910 fu progressivamente sostituito il dirigibile, per la maggior stabilità offerta e per la conseguente miglior resa delle fotografie dall'alto: scrive il Tardivo che "quando esisterà una regolare flottiglia di dirigibili con i relativi hangars, allora la topofotografia potrà trovare una maggiore e più pratica applicazione perché con un viaggio in una giornata si potrà fare un grandissimo numero di lastre". L'introduzione del dirigibile fu comunque di breve durata e di uso saltuario, perché le innovazioni tecniche fecero ben presto dell'aeroplano il miglior strumento per le levate aerofotogrammetriche.
Quanto fossero tristemente funzionali i draken per il monitoraggio dei tiri d'artiglieria nella guerra di posizione lo testimonia la vicenda del pilota Giannino Ancillotto che per abbatterne uno di parte austriaca dovette dar fondo a tutto il suo coraggio: "dopo la catastrofe di Caporetto, riusciva difficile consolidare la nostra disperata difesa in un punto del Piave perché un draken austriaco che sorvegliava i movimenti delle nostre truppe regolava così esattamente il fuoco delle artiglierie da produrre una strage continua" (Guido Milanesi, Le aquile, Milano 1927). Dovette trapassare il draken con l'aereo, il pallone esplose incendiandosi, e Ancillotto ritornò alla base con i lembi del pallone impigliati alle ali in una fotografia divenuta famosa.

TRIANGOLAZIONE AEREOFOTOGRAFICA

Una volta eseguiti gli scatti dal pallone o draken, ed una volta recuperate le lastre fotografiche impressionate, si poneva il problema della loro unione e riduzione ad una stessa scala ed era perciò necessario operare una apposita triangolazione in modo che almeno tre punti rilevati avessero a cadere su ogni singola lastra
Le fotografie potevano essere fatte in planimetria per ottenere piante, in prospettiva per ottenere panorami o con apparecchi speciali per ottenere la stereoscopicità.
L'impiego di tali rilievi era utile tanto dell'offensiva quanto della difensiva.
Nel primo caso valeva come già visto per la preparazione (studio del terreno, dell'organizzazione avversaria, dello schieramento delle artiglierie, etc..) e per l'esecuzione (controllo delle posizioni occupate, effetti del tiro, etc.). Soprattutto per la guerra di posizione la ricognizione fotografica rappresentava una grande minaccia, per l'obiettivo cadevano molti segreti, tutto si rilevava studiando attentamente la fotografia.
Agli inizi del secolo la dotazione in seno all'Esercito di un reparto che si occupasse esclusivamente di fotografia contribuì enormemente allo sviluppo della ricerca e delle tecniche di sperimentazione.

Da Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Fotogrammetria, Hoepli 1901.

FOTOGRAMMETRIA

Per il calcolo dei vari elementi della prospettiva ai fini del rilevamento topografico e delle relazioni fra questi elementi, era necessario misurare con molta esattezza le ordinate e le ascisse dei punti sulla prospettiva stessa, prendendole quando serviva direttamente sulla lastra negativa con il compasso e riportandole su di un regolo graduato con nonio, che dava in millimetri e decimi di millimetro il loro valore per servire ai calcoli.
Scrive Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, nella sua opera Fotogrammetria, che "le lastre negative mal si prestano alla misura diretta col compasso ordinario, alla ricognizione dei punti e alla loro individuazione con numeri o segni, per cui converrà servirsi delle immagini positive su carta, le quali se subiscono alterazioni per effetto dei diversi bagni, queste sono costanti per una data specie di carta e si possono determinare con sufficiente precisione".

IMMAGINI PROSPETTICHE E PANORAMI

I panorami utilizzati per il rilevamento e che riprodotti servivano anche da illustrazione delle zone rappresentate, "sono formati di dieci prospettive ottenute spostando successivamente di 36° l'asse ottico della camera oscura, intorno all'asse verticale dello strumento e poiché l'ampiezza orizzontale di ciascuna prospettiva è di 42° ne avviene che, due a due, le prospettive contigue hanno ai loro estremi di dritta e di sinistra 3° di orizzonte in comune, e quindi una striscia verticale larga circa 15 mm, che si sovrappone all'identica striscia della prospettiva contigua.
Queste strisce contenendo due a due le stesse immagini, servono di spia, cioè a far conoscere se l'apparecchio nell'esecuzione del panorama, ha subito qualche spostamento: col confronto delle ordinate di quelle stesse immagini, misurate sulle due strisce e riferite alla posizione di linea di orizzonte in esse segnata, si conosce se il filo della camera che deve segnare l'orizzonte non è più orizzontale. Esse servono pure per facilitare l'esatto ritaglio e l'unione delle prove positive per comporre il panorama. Poiché lo spostamento orizzontale costante che si da successivamente all'asse ottico della camera per ottenere le varie prospettive che compongono il panorama e di 36°, ne avviene che con dieci di esse si compia l'intero giro d'orizzonte, ossia 360°"

Da Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Fotogrammetria, Hoepli 1901

LABORATORIO FOTOGRAFICO DA CAMPAGNA

"Quando i lavori fotogrammetrici si svolgono su di una estesa zona di terreno con più operatori, il piccolo laboratorio viene stabilito nel punto prescelto come sede della sezione, relativamente alle comunicazioni, alle distanze da percorrere, ai mezzi di trasporto, all'acqua, ecc. Ivi si terranno in deposito le lastre sensibili e prodotti fotografici al sicuro dell'umidità, come pure i negativi già fatti e le prove gia stampate; tutte queste operazioni di laboratorio: sviluppo, fissamento e lavaggio dei negativi, stampa delle prove positive, ritaglio delle stesse con apposite sagome, confezione dei panorama, loro classificazione a seconda dei vari operatori, conteggio delle lastre successivamente distribuite agli stessi, ecc. saranno fatte da un buon operatore fotografo".

da Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Fotogrammetria, Hoepli 1901.

L'ATTIVITA' DELL'OPERATORE FOTOGRAFICO

"Ciascun operatore fototopografo, man mano rifornito di lastre sensibili in quantità sufficiente, un centinaio per volta tutt'al più, si recherà cogli attrezzi d'attendamento, quando occorra, ed un fanaletto a luce rossa per il cambio delle lastre stesse chiuse in apposito astuccio che le preserva dalla luce e dall'umidità, in quel punto che si giudica ad eguale distanza da quel gruppo di stazioni riguardanti un dato vallone, o una porzione di esso, una cresta od un tratto di essa, ecc., a seconda della scala della levata e delle difficoltà del terreno.

Da questo secondo punto come centro si va, per raggi, giornalmente, ad eseguire una per una, le dette stazioni che, in alta montagna specialmente, possono essere diverse da quelle presupposte, ma non tanto da pregiudicare il lavoro di una giornata.

Ogni sera si cambieranno nei telai le lastre esposte nella giornata, con quelle per la stazione del giorno seguente, valendosi del fanale a vetri rossi e di coperte, specialmente se attendati, per ripararsi dalla luce esterna che anche di notte può essere nociva.

Le lastre gia esposte separate ai bordi con striscie piegate di carta nera, si avvolgeranno in fogli di carta pure nera e sul pacco che ne risulta, prima di riporlo nell'apposita cassetta in astuccio di pelle, che lo ripara dalla luce e dall'umidità, vi si scriveranno con matita bianca o rossa, quelle indicazioni indispensabili per aiutare il fotografo nello sviluppo delle lastre e per classificare il panorama"

Da Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Fotogrammetria, Hoepli 1901.

SEZIONE FOTOGRAFICA DELL'ESERCITO

La prima vera importante uscita sui campi di battaglia della sezione fotografica dell'Esercito si ebbe in occasione del conflitto italo-turco (Libia 1911 - 1912), con l'opportunità di sfruttare tutte le possibili applicazioni di fotografia all'arte militare.

Come ricorda lo storico Nicola della Volpe nel volume su "Esercito e propaganda nella Grande Guerra" edito dall'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, "nel corso del conflitto l'esigenza di avere a disposizione un numero sempre maggiore di immagini, portò ad una articolazione più complessa del servizio, per cui si istituì una Direzione del servizio fotografico presso il Comando Supremo, un Servizio Fotografico Aereo, un Servizio Fotografico Terrestre, ordinati in sezione squadre da campagna e da montagna".

D'altra parte anche l'Austria fin dall'inizio del '900 poteva contare su un avanzatissimo servizio di fotogrammetria diretto dal colonnello di Stato maggiore Rummer Von Rummerschof che si basava sulle esperienze dell'I.R. Istituto Geografico militare di Vienna che si avvaleva dell'opera del generale Von Steeb e degli studi del maggiore di artiglieria Hubl e dei colonnelli Von Sterneck e Hartl.

Per capire qunto importante fosse l'uso militare della fotografia, basta considerare che una attenta analisi di una serie fotografica portò l'Esercito Italiano, durante l'offensiva dell'agosto del '17, a bloccare nelle caverne del San Michele intere unità austriache in riserva e guidare poi i comandi alla fulminea

conquista del Sabotino. A loro volta gli austriaci, in base a documentazioni fotografiche riproducevano esattamente nelle loro retrovie il settore di difesa nemico che intendevano attaccare, esercitando su questo modello le truppe che avrebbero dovuto darvi l'attacco.

DIDASCALIE SU NEGATIVI

Nei materiali fotografici esposti in mostra spesso osserviamo delle scritte bianche o nere accompagnare una data lastra fotografica, negativo su pellicola, stampa positiva, lastra positiva, stereoscopie. Ebbene, per scrivere sui negativi (lastre, pellicole) "in modo che la stessa riesca scritta in bianco nella stampa" si usava uno speciale inchiostro ottenuto con azotato acido di mercurio e bicloruro di mercurio. Con questa miscela si scriveva su di una striscia di carta la didascalia, la si premeva contro la gelatina del negativo e vi rimaneva impressa, ma rovesciata e penetrata nello strato di gelatina. Stampando la fotografia si otteneva una stampa con la didascalia scritta in bianco nelle parti nere dell'immagine.
Le didascalie presenti nelle steroscopie del Fondo Ferrazzi paiono invece ottenute con un inchiostro per usi fotografici realizzato con una soluzione di borato di soda, gomma arabica e nerofumo: una volta asciutto esso era assolutamente insolubile.

Da Luigi Sassi, Ricettario Fotografico, Manuali Hoepli, Milano 1923 pag. 379.

LA FOTOCERAMICA

A causa della guerra quasi ogni famiglia aveva subìto lutti, così nei primi anni '20 vi è la corsa alla fotoriproduzione delle immagini dei caduti al fronte: ai fotografi veniva solitamente richiesto di riprodurre i ritratti dei caduti su ovali di ceramica da collocare poi nella lapide tombale.
Nessuno in quegli anni era in grado a Treviso di effettuare il procedimento fotoceramico e di conseguenza gli studi fotografici del territorio una volta raccolte le ordinazioni, per la realizzazione pratica si rivolgono a ditte presenti nelle grandi città, com'era il caso di Genova, Torino, Milano, città quest'ultima dove operava la "Premiata Industria Fotoceramica" di Renato Consolaro che aveva diretti rapporti di lavoro con il trevigiano. La ditta Consolaro consegnava agli studi di Treviso un blocchetto di cedole di commissione dove venivano apposti a cura del fotografo locale i dati del committente, venivano indicati il formato finale prescelto ed i particolari della foto che dovevano comparire nell'immagine. La cedola veniva poi incollata sul retro della foto originale ed il tutto spedito a Milano una volta che il fotografo aveva raccolto un certo quantitativo di ordinazioni.
L'Ing. Ippolito Cattaneo di Genova, nel suo catalogo "Fotografia-Catalogo 1913-1914" a proposito del procedimento fotoceramico scrive: "Le fotografie cotte a gran fuoco su Porcellana (a circa 1000 gradi di calore) sono assolutamente inalterabili e si garantisce la loro resistenza illimitata a tutte le intemperie: al sole, alla pioggia, all'umidità, al freddo, al caldo, ecc.
Esse quindi non si cancellano, non cambiano colore, non sbiadiscono.
Per queste singolari proprietà sono le sole che si prestano e sono adattissime per Monumenti Funebri, onde perpetuare le sembianze di persone care. Riproduzione da qualunque fotografia, fosse anche sbiadita o guasta.

La fotografia originale potrà essere ingrandita o rimpicciolita e viene restituita intatta.
Da un gruppo si può estrarre una persona sola; da una figura intiera si può ritrarre il solo busto.
La fotografia riprodotta può essere contornata con fregi in oro od in qualunque colore e si possono aggiungere iscrizioni, stemmi ecc... - esecuzione artistica, rassomiglianza perfetta, pagamento metà anticipato e metà contro assegno"
La fotografia vetrificata sopra smalti, porcellana, vetri era un procedimento difficile che richiedeva molta pratica: si basava su una ricetta che prevedeva l'uso di bicromato d'ammonio, gomma arabica, fulmicotone, acido solforico: la lastra fotografica che riproduceva il ritratto voluto veniva cosparsa di polveri vetrificanti, poi con apposito procedimento si distaccava la pellicola della negativa dal la lastra di vetro, la si collocava sul supporto di porcellana, e veniva quindi posta sopra un mattone di refrattario e cotta a circa mille gradi.

PORCELLANE per MEDAGLIONI e SPILLONI

FORMATO OVALE	FORMATO ROTONDO	FORMATO QUADRANGOLARE
10 × 14 millimetri	Diametri	18 × 18
17 × 24 »	11 — 13 — 19	millimetri
20 × 24 »	22 — 26 — 28	22 × 22
22 × 26 »	33 — 37 — 39	millimetri
24 × 31 »	42 — 45	
29 × 36 »	millimetri	
33 × 40 »		
35 × 45 »		
37 × 47 »		

PREZZO unico per tutte le grandezze Lire **6.—**

Avvertiamo che siamo obbligati a fatturare i seguenti piccoli supplementi per lavori fotografici su porcellana:

Ogni filetto in Oro od in colore (qualsiasi formato)	**10**	cent. netti
Iscrizione di ditte	**10**	»
Dediche o diciture	**25**	»
Fregi o decorazioni ornamentali in oro e colore	**40**	»

Le fotografie cotte a gran fuoco su Porcellana (a circa 1000° di calore) sono assolutamente inalterabili e si garantisce la loro **resistenza illimitata a tutte le intemperie:** al sole, alla pioggia, all'umidità, al freddo, al caldo, ecc. Esse quindi non si cancellano, non cambiano colore, non sbiadiscono. Per queste singolari proprietà sono le sole che si prestano e sono adattatissime per **Monumenti Funebri,** onde perpetuare le sembianze di persone care.

Riproduzione da qualunque fotografia, fosse anche sbiadita o guasta. La fotografia originale potrà essere ingrandita o rimpicciolita e viene restituita intatta. Da un gruppo si può estrarre una persona sola; da una figura intiera si può ritrarre il solo busto. La fotografia riprodotta può essere contornata con fregi in oro od in qualunque colore e si possono aggiungere iscrizioni, stemmi, ecc.

ESECUZIONE ARTISTICA — RASSOMIGLIANZA PERFETTA
PAGAMENTO METÀ ANTICIPATO e METÀ CONTRO ASSEGNO

AVVISO AI SIGNORI FOTOGRAFI!

Spedizioni di Negative. — *La spedizione delle negative è utile soltanto se il ritratto deve essere riprodotto sulla porcellana nel formato preciso che esso ha sulla negativa.* Quando invece l'immagine deve essere ingrandita o rimpicciolita, l'invio della negativa è perfettamente inutile.

Siccome però non tutte le negative sono sempre adatte per la stampa foto-ceramica, si deve sempre aggiungere alla spedizione della negativa anche una copia su carta onde poter eventualmente da questa fare la riproduzione nel caso la negativa originale non si prestasse. Del resto l'aggiunta di questa copia è **indispensabile** anche per la ragione che ci abbisogna pel ritocco positivo sulla porcellana. Ai clienti che alla spedizione della negativa non avessero aggiunta anche la relativa copia, devesi fatturare la stampa di essa ed in più ciò potrà ritardare il lavoro.

Fotografie su Porcellana

per Monumenti, Lapidi, Pareti, Cripte, ecc.

INALTERABILI

cottora a gran fuoco a 1000° di calore

FORMATO OVALE				FORMATO ROTONDO			
Centimetri	4 1/2 × 6 1/2	Lire	**6.50**	Diametro Centimetri	5 1/2	Lire	**6.50**
»	5 1/2 × 7 1/2	»	**7.—**	» »	6	»	**7.—**
»	6 1/2 × 8 (*)	»	**7.—**	» »	8	»	**8.—**
»	7 × 9 1/2	»	**8.—**	» »	8 3/4	»	**9.—**
»	8 × 10 1/2	»	**9.—**	» »	9 1/2	»	**10.—**
»	9 × 12	»	**10.—**	» »	11	»	**13.—**
»	11 × 15	»	**13.—**	» »	12	»	**15.—**
»	13 × 17	»	**20.—**	» »	13 1/2	»	**18.—**
»	15 × 19	»	**24.—**	» »	15 1/2	»	**25.—**
»	17 1/2 × 22 1/2	»	**30.—**	» »	17 3/4	»	**28.—**
»	20 1/2 × 25 1/2	»	**34.—**	» »	20	»	**32.—**
»	23 × 27	»	**40.—**	» »	25	»	**44.—**
»	24 1/2 × 29	»	**56.—**	» »	30	»	**60.—**
»	25 1/2 × 32 1/2	»	**60.—**	» »	37	»	**80.—**
»	32 × 37 1/2	»	**90.—**				
»	36 × 41 1/2	»	**120.—**				

(*) Forniamo allo stesso prezzo anche il formato 6 1/2 × 8 1/2 cm. che però è piuttosto antiestetico essendo un ovale troppo allungato.

FORMATO RETTANGOLARE

Centimetri	6 1/2 × 9 1/2	Lire	**8.—**	Centimetri	16 × 21	Lire	**25.—**
»	9 × 12	»	**10.—**	»	17 × 24	»	**36.—**
»	12 × 15 1/2	»	**14.—**	»	22 1/2 × 29 1/2	»	**60.—**
»	13 × 18	»	**20.—**	»	21 1/2 × 34	»	**60.—**

Tutti questi formati ovali, rotondi e rettangolari, si possono avere anche con due buchi per fissarli ai monumenti, senza aumento di prezzo.

Réclame relativa alla fotoceramica su riviste dell'epoca.

LA CELLULOIDE

La celluloide è la sostanza della quale era formata, all'epoca della Grande Guerra, la pellicola cinematografica. Scrive il Mariani che la "cellulosa, dalla quale si arriva alla celluloide per successive trasformazioni, si trova in ogni pianta, ed in maggior quantità nelle fibre vegetali tessili e nel legno delle resinose e del pioppo. Il cotone trattato con un miscuglio di acido nitrico e di acido solforico dà luogo alla formazione di una sostanza detta nitro-cellulosa, che si scioglie in un miscuglio di alcool e di etere, formando il collodio. Questo, evaporando, lascia un residuo pellicolare flessibile e trasparente; basta aggiungere al collodio un po' di canfora e stendere il liquido uniformemente in apposita vasca, per ottenere dalla evaporazione il residuo pellicolare che, tagliato in nastro, si dice film. La cellulosa è infiammabile con facilità, affîne come essa è del cotone fulminante."

Da V. Mariani Guida pratica alla cinematografia, manuali Hoepli Milano 1923.

LA STEREOSCOPIA

La Stereoscopia è una tecnica messa a punto nell'Ottocento, parallelamente all'affermarsi e al diffondersi della fotografia, per riprodurre la realtà anche nel suo aspetto volumetrico.
I suoi principi furono dapprima elaborati teoricamente dal Fisico C. Wheatstone tra il 1832 e il 1838 e poi sviluppati sperimentalmente dal suo collega D. Brewster a partire dalla fine del decennio successivo.
Questa tecnica consente di simulare la tridimensionalità di quanto riprodotto, mediante l'osservazione contemporanea di due sue immagini (riprese da due punti di vista leggermente differenti), e si è diffusa con successo sin dalle origini grazie alle "stereo cards", ovvero alle fotografie "doppie" che venivano osservate individualmente per mezzo di un opportuno visore: lo Stereoscopio.

GLI ANAGLIFI

Gli anaglifi sono immagini stereoscopiche basate su due colori differenti. "Si proiettano due immagini stereoscopiche una sull'altra contemporaneamente sullo schermo facendole combaciare per quanto è possibile o con due lanterne, ovvero già sovrapposte in una. In quest'ultimo casi bisogna che siano immagini pellicolari chiuse tra due vetri di protezione per risultare contemporaneamente a fuoco. L'una di queste immagini è verde, l'altra è rossa. Questi due colori, come si sa, sono complementari. Ora, se lo spettatore osserverà la proiezione con una specie di paio di occhiali, verde l'uno e rosso l'altro, percepirà solo le immagini del colore corrispondente e quindi ciascun occhio vedendo l'immagine a lui propria, l'impressione del rilievo sarà ottenuto".

Da Stanis Pecci, Proiezioni ed ingrandimenti, Ed. Il Corriere Fotografico, Milano 1908.

A cura di A. Favaro

BIBLIOGRAFIA
Dott. Luigi Sassi, Ricettario Fotografico, Manuali Hoepli, Milano 1923.
V. Mariani, Guida pratica alla cinematografia, manuali Hoepli Milano 1923.
Stanis Pecci, Proiezioni ed ingrandimenti, Ed. Il Corriere Fotografico, Milano 1908.
Cesare Tardivo (Comandante la Sez. Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio), Manuale di Fotografia, Telefotografia, Topofotografia dal Pallone, Carlo Pasta Editore, 1911.
Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Fotogrammetria, Hoepli 1901.
Fotografia-Catalogo 1913-1914, dell'Ing. Ippolito Cattaneo di Genova
Guido Milanesi, Le aquile, Milano 1927.

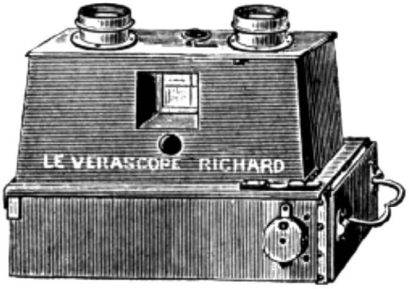


Fig. 13.

Fig. 14.

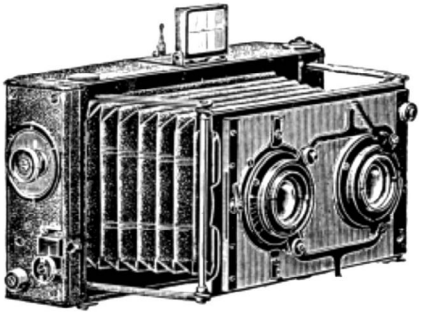


Fig. 15.

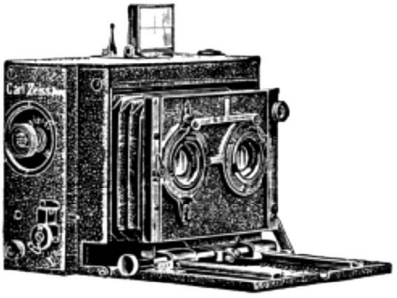


Fig. 16.

Apparecchi stereoscopici

Criteri di redazione delle didascalie della mostra

Nella creazione delle didascalie che accompagnano le immagini della Mostra "Fotografia della Grande Guerra" si è voluta salvaguardare la possibilità di approfondire il molteplice contenuto informativo che una fotografia "storica" per sua natura trasmette: quello relativo alla sua tecnica di realizzazione, quello trasmesso dal suo portato iconico e quello documentario, costituito dal legame che intercorre tra la singola fotografia e le altre appartenenti alla medesima raccolta.
La didascalizzazione si è tradotta in un nucleo di dati che verrà in seguito arricchito durante le operazioni di catalogazione che ne costituiranno il logico sviluppo. A questo fine, si è ritenuto opportuno fare costante riferimento agli standard elaborati a livello nazionale e internazionale per la formalizzazione dei dati relativi alle schede di catalogo per i Beni Culturali.[1]
La forma dei nomi degli autori (personali o collettivi) è stata strutturata sul modello delle Regole Italiane di Catalogazione per Autore.[2] Questo è avvenuto anche nel caso di alcune immagini che non risultavano attribuibili con certezza ad una personalità precisa e che si è dunque preferito designare come opera di autore "Anonimo".
I titoli originali, riportati sui supporti o rilevati nella documentazione di accompagnamento, sono stati fedelmente riportati in corsivo, dopo il nome dell'autore. Diversamente, nei casi in cui non è stato possibile reperire alcuna titolazione originale, si è reso necessario procedere ad una sua creazione, secondo una procedura avallata dalla normativa catalografica in materia.[3] Si è comunque preferito evitare l'ambiguità differenziando graficamente i titoli propri dai titoli attribuiti, includendo i secondi in parentesi quadre.
La pratica della creazione del titolo è stata ritenuta accettabile nel contesto di questa Mostra all'unico scopo di permettere un'identificazione univoca delle immagini e di favorirne in qualche modo la leggibilità da parte del pubblico più vasto. Nondimeno qualche perplessità resta sullo scopo di attribuire loro un titolo che non hanno mai avuto, soprattutto nel contesto della fase di catalogazione vera e propria. Nella misura in cui il titolo è concepito come punto d'accesso principale alla descrizione della fotografia, e la sua mancanza come un ostacolo al suo recupero da catalogo (soprattutto nel caso frequente di documenti anonimi) da parte di molta letteratura tecnica[4] viene l'incoraggiamento a sopperire alla mancanza con ogni fonte disponibile e, al limite estremo, a procedere alla formulazione di un titolo descrittivo. Tuttavia, resta da vedere fino a che punto una procedura del genere sia lecita. Oggi, in presenza di cataloghi informatizzati, che permettono di considerare come equivalenti tutti i punti di accesso, ragion vuole che la mancanza del titolo non sembri più un ostacolo insormontabile.
La definizione del luogo della ripresa è stata condotta sulla base dell'attuale geografia amministrativa, individuando con la massima approssimazione possibile il comune e la provincia (qui indicata tra parentesi tonde) in cui l'azione si svolse, secondo il dettato della normativa ministeriale.[5]
In alcuni casi si è ritenuto di poter specificare anche la località precisa, spesso nota agli storici e agli appassionati della materia.
Anche la cronologia è riportata nella forma indicata dallo standard italiano per

i beni fotografici, sia nella sua versione più precisa (aaaa/mm/gg) che in quella più approssimativa di archi cronologici più ampi.[6]
La natura archivistica di gran parte della documentazione fotografica recuperata è stata ritenuta di notevole interesse per i ricercatori che intenderanno dedicarvisi. Si sono dunque forniti gli estremi necessari all'individuazione dei materiali presso i differenti possessori. Secondo il dettato delle normative catalografiche in materia,[7] si sono indicati (tra parentesi tonde) la denominazione dell'ente proprietario e la collocazione dei documenti all'interno dei propri fondi di appartenenza.
A chiusura della didascalia si è redatta una descrizione del formato e della tecnica fotografica che caratterizzano ogni singolo documento originale, completandone la descrizione con l'indicazione delle dimensioni. I vocabolari di riferimento per la definizione di queste caratteristiche materiali sono strumenti non ancora disponibili a livello di normativa catalografica nazionale:[8] essa è stata dunque integrata con strumenti disponibili in altre lingue[9] e facendo comunque riferimento alla vasta letteratura esistente in materia di tecniche fotografiche.

Sara Dal Bo

1 Cfr. MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI, ICCD, Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni Artistici e Storici. Scheda F, Roma, ICCD, 1999; cfr. inoltre L.J.EVANS, M.O'BRIEN WILL, MARC for Archival Visual Materials, Chicago, Chicago Historical Society, 1988.
2 ICCU, Regole Italiane di Catalogazione per Autori, Roma, ICCU, 1979.
3 che fa riferimento a G.BENASSATI (a cura di), La Fotografia. Manuale di catalogazione, Bologna, Grafis Edizioni, 1990; cfr. anche Scheda F cit.: campi SGLT e SGLA.
4 Cfr. E.W.BETZ, Graphic Materials. Rules for Describing Original Items and Historical Collections, Washington, Library of Congress, 1982.
5 Cfr. Scheda F cit.: campo LRC.
6 Cfr. Scheda F cit.: campo LRD.
7 Cfr. Scheda F cit.: campo UBF.
8 Cfr. Scheda F cit.: campi FRM e MTC.
9 Cfr. H. ZINKHAM, E. BETZ PARKER, Descriptive Terms for Graphic Materials: Genre and Physical Characteristics Headings, Washington D.C., Library of Congress, 1986; e cfr. anche GETTY RESEARCH INSTITUTE, Art & Architecture Thesaurus (AAT), 2nd ed., New York e Oxford, Oxford University, 1994.

Finito di stampare
Dicembre 2001
GRAFICA 6 - Zero Branco TV

Fotografare la Grande Guerra