

FOTOGRAFARE IL CONFLITTO:
DALLA I GUERRA MONDIALE
AGLI ANNI DI PIOMBO

Luca Mazzei (Università di Roma Tor Vergata)

L'occhio insensibile.

*Cinema e fotografia durante la prima Campagna di Libia
(1911-1913)*

La prima campagna di Libia (autunno 1911-estate 1913) gode dal punto di vista memoriale di un singolare primato. Essa è infatti il primo conflitto ad essere stato massicciamente fotografato e cinematografato. È cioè la prima campagna militare che si sia voluta fin da subito, a livello diffuso, – e dunque non solo istituzionale – strappare all'oblio, affidandola ad una memoria che si credeva duratura¹. Al tempo stesso però, proprio questa assai controversa guerra è oggi, nella ideale lista delle guerre nazionali italiane, quella più dimenticata².

Nonostante sia da poco passato un centenario, pochi infatti fra gli italiani di oggi saprebbero, crediamo, a domanda esplicita dire esattamente, non tanto perchè – cosa su cui gli storici hanno dibattuto e discuteranno ancora a lungo – ma semplicemente quando è iniziata questa campagna, e forse ancor meno quando è finita. Veramente molto pochi poi sarebbero in grado di specificare il motivo per il quale, parlandone, gli storici ritengono oggi opportuno usare quale *terminus ad quem* l'estate 1913 e non l'ottobre 1912, data invece nella quale il trattato di pace con la Turchia fu firmato; od anche perchè, sempre riferendosi ad essa sia più opportuno

¹ Indicativa, la realizzazione nel 1912, proprio ai fini della musealizzazione (dunque a quelli di una conservazione *ab aeternum*) della bobina *Guerra Italo-Turca – Serie Mista*, ritrovata nel 2011 da chi scrive insieme a Sila Berruti all'interno nei locali del Museo Storico dell'Arma dei Bersaglieri (Porta Pia, Roma), argomento per cui mi si permetta di rimandare a L. MAZZEI, *La celluloido e il museo. Un esperimento di "cineteca" militare all'ombra della prima Guerra di Libia (1911-1912)*, «Bianco e Nero», 2011, (571), pp. 66-85; e ID., *Bigger than Marble. Cinema and the Archivability of Experience in Italian Culture between 1896 and 1913*, in *Objectivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista*, a cura di À. Quintana, J. Pons, Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, Girona 2015, pp. 215-224.

² Un'ottima riflessione sul rapporto fra memoria nazionale e Guerra del 1911-'12 è in N. LABANCA, *La Guerra di Libia del 1911-12 vista dal 2011. Considerazioni su parole, immagini, luoghi comuni*, in G. BASSI, N. LABANCA, E. STURANI, *Libia: una guerra coloniale italiana*, Museo storico italiano della guerra, Rovereto 2011, pp. 7-22.

parlare di «campagna» e non di «guerra»³. Tutti peccati veniali, sia chiaro: nell'ambito di una memoria nazionale che è su questo punto lacunosa, l'ignoranza personale⁴ è un atto, se non ancora (per mero senso di giustizia storica) accettabile, per certo (per inverso senso di concretezza culturale) almeno comprensibile⁵.

Quisquilie da pedanti si dirà dunque. O al massimo finezze da storici del mondo coloniale. Forse è vero. A ruota di questa amnesia generale, risultano però del tutto non indagati (e questo interessa anche noi studiosi di questi strumenti sociali) anche i confini dell'intero dispositivo mediale che proprio quella campagna mise in atto. Ben poco conosciuto ad esempio – e stavolta non più a livello diffuso, ma addirittura a livello di studi di settore – è l'impulso che quella campagna dette al giornalismo italiano, nonchè all'impatto che essa, fra i pochi prodotti alti e i tanti di consumo, offerse alla produzione letteraria nazionale⁶; mentre quasi nulla si è detto della spinta che questa campagna offrì alla comunicazione scritta in genere: dalla cartolina (diffusasi in Italia a livello popolare solo allora⁷), alla lettera ai familiari lontani⁸.

³ Se infatti consideriamo l'intero periodo 1911-1931 come un'unica guerra, quella del 1911-'12, non può essere che un tratto, pur significativo, di questo più ampio conflitto coloniale.

⁴ A scanso di equivoci, anche lo stesso scrivente prima di iniziare un lavoro di ricerca sulla fotografia e sul cinema di questa guerra, giaceva nella stessa ignoranza di cui sopra.

⁵ Per non lasciare niente di taciuto, precisiamo qui che l'inizio della prima campagna di Libia fu il 29 settembre 1911, allo scadere di un ultimatum dell'Italia alla Turchia. La fine della campagna è da porsi invece in quell'estate 1913, e non al 18 ottobre 1912 (giorno della firma del trattato di Ouchy), perchè fu solo nel luglio-agosto del 1913 che, finito da mesi lo scontro con le forze ufficiali turche, il primo grande leader senuso ribelle «El Baruni» fu sconfitto prima, e costretto all'esilio poi, dando così inizio ad una prima effimera battuta di arresto delle armi; una tregua che per qualche mese si scambiò per vittoria. Risale a quello stesso periodo anche la fondazione di un Esercito Coloniale italiano, elemento in precedenza assente, dato che la prima fase fu tutta combattuta da truppe regolari, per la maggior parte soldati di leva, con il solo ausilio, dal febbraio 1912, di singoli battaglioni di truppe ascare, nonchè, a tratti, di sparute (ma molto fotografate) bande di arabi collaborazionisti. Dunque una nuova fase di quella guerra non si può far iniziare che da quell'estate, più che dal giorno della pace con l'Impero Ottomano.

⁶ Cfr: *La guerra lirica. Il dibattito dei letterati italiani nell'impresa di Libia 1911-1912*, a cura di A. Schiavulli, Giorgio Pozzi, Ravenna 2009; e *La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della Guerra di Libia*, a cura di S. Gentili, I. Nardi, Morlacchi, Perugia 2009.

⁷ Cfr. E. STURANI, *La cartolina illustrata: editori, autori, utenti*, in *L'Italia in posa*, a cura di P. Callegari, E. Sturani, Electa, Napoli 1997, p. 15.

⁸ Il volume della corrispondenza da e per la Tripolitania e la Cirenaica si rivelò fin dalla fine di ottobre (quando in Italia arrivarono le prime notizie su Sciara-sciat) davvero enorme. Il servizio postale, diviso in «civile» e «militare», arrivò già con i primi di novembre al collasso, generando i primi attriti fra società italiana (pure quella parte di essa favorevole, o comunque ben disposta, alla guerra), e ambienti militari e governativi. (Cfr. fra tutti, *Il servizio postale in Tripolitania. Le spiegazione dell'on. Calissano, e Un'altra*

Non abbastanza approfondito è poi il suo ruolo nello sviluppo della radiotelegrafia e della telefonia tattico-militare⁹, e quasi sconosciuto è l'impatto di essa sulle cantate popolari e sulla canzonetta. Quasi ignoto, ancora, è il suo apporto alla militarizzazione dell'infanzia – dalle apposite storie illustrate, ai film con protagonisti bambini, ai giochi di guerra – un settore, che, come per il diffondersi della scrittura privata, la memoria nazionale tende a spostare in genere di almeno quattro anni, ovvero alle prime fasi dell'intervento italiano nella Grande Guerra; forse per adeguarsi alle linee guida della storiografia europea sull'argomento¹⁰. Soprattutto poi non è nota ed è

lettera, «Il Giornale d'Italia» 13 novembre 1911, p. 2; *Malcontento pel servizio postale*, «Il Messaggero», 25 novembre 1911, p. 3; *Il servizio postale per la Tripolitania e la Cirenaica*, «Il Messaggero», 4 dicembre 1911, p. 2). L'emergere, fin dai primi di novembre, di questo fenomeno sociale portò però, non solo ad una sua regolamentazione (con l'istituzione già i primi di dicembre delle cartoline in franchigia, talvolta con messaggi rassicuranti prestampati, per aiutare ed incanalare in senso patriottico le comunicazioni dei semi-analfabeti), ma contemporaneamente anche allo sfruttamento cross-mediale di esso ai fini di propaganda. Dai primi di novembre fino all'inizio del 1912, quasi tutti i quotidiani, dai più grandi ai più piccoli, presero infatti a pubblicare sulle loro pagine intere lettere di soldati alla famiglie. Le lettere erano spesso missive scritte da ufficiali e sottufficiali, gli unici che avessero una vera padronanza della lingua scritta, ma non mancavano quelle dei soldati semplici. Inoltre, per mostrare l'ampiezza dell'appoggio sociale alla guerra, alcune di esse furono volutamente lasciate nell'italiano sgrammaticato con cui si presentavano. Dall'anno successivo, le 'migliori' di queste lettere saranno raccolte in due antologie: B. CHIARA, *Epistolario eroico. Lettere di combattenti*, Carabba, Lanciano 1912, 2voll; B. BACCI, *La guerra libica descritta nelle lettere dei combattenti*, Bemporad, Firenze 1912. Per quanto non esistano a tutt'oggi studi che abbiano indagato il modo con cui tali lettere arrivavano ai quotidiani (quante di queste erano vere? Quali erano i canali con cui giungevano alle redazioni? Quale era il grado di censura che si operava nella scelta o nella 'asciugatura' del testo?), grazie a due ulteriori volumi antologici (stavolta contemporanei) queste stesse sono entrate da tempo nel dibattito storiografico. Cfr: S. BONO, *Morire per questi deserti: lettere di soldati italiani dal fronte libico, 1911-1912*, Abramo, Catanzaro 1992; N. LABANCA, *Posti al sole: diari di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*, Museo Storico della Guerra, Rovereto 2001,

⁹ Sull'argomento, a nostra memoria, solo C. BRAMANTI, *Campagna di Libia. La radiotelegrafia militare diventa adulta*, Edizioni C&C, Faenza 2003.

¹⁰ Basti ricordare che anche le ben note avventure belliche di Schizzo (il bambino sognatore ed aggiusta-torti inventato da Attilio Mussino per il «Corriere dei piccoli»), nascono non durante la IGM, ma nel novembre 1912, con una prima ambientazione nella Guerra di Libia, dove già nei mesi precedenti lo stesso disegnatore aveva fatto agire i personaggi di Nello e Gian Saetta. Del tutto libico è anche lo scenario di *Il sogno patriottico di Cinessino* di Gennaro Righelli (1915). Cfr. C. CARABBA, *Corrierino, Corrierona. La politica illustrata del «Corriere della sera»*, Guaraldi, Firenze 1976, pp. 39-40; e F. LOPARCO, *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo conflitto mondiale*, Firenze, Nerbini 2011, pp. 55-70. Per i giochi d'infanzia e Libia (oltre al ben noto titolo della Dora Film *Guerra Italo Turca fra scugnizzi napoletani*, 1912), si veda invece *Che c'è di nuovo? Niente la guerra. Donne e uomini del Milanese di fronte alla guerra*

anche poco indagata la consistenza e la specificità della produzione e della comunicazione fotografica prima e cinematografica poi, che essa, basandosi solo su deboli esperienze estere, in pochissimo tempo attivò, peraltro in modo massivo. Quanti libri si possono ricordare infatti, ad oggi, dedicati al cinema della Prima campagna di Libia e quanti alla fotografia della stessa? Per il primo caso, inutile sforzarsi, non ce ne è nessuno. Troppo pochi infatti sono stati fino al 2011 i restauri, e troppo poche le ricerche in campo cinetecario come archivistico, per sostenerne l'elaborazione. Per il secondo numero – ci dicono i cataloghi della Biblioteca Nazionale, nonché la bibliografia di Nicola Labanca e Pierluigi Venuta¹¹ e un rapido spoglio dei libri in commercio – la cifra è un po' più ampia. Si tratta però quasi solo di libri pubblicati intorno al periodo 1911-1913. Su questo argomento infatti, dal secondo dopoguerra in poi esistono solo il volume curato per lo USSME da Antonio Rosati *La guerra Italo-Turca 1911-1912*¹² e *Immagini dalla guerra di Libia: album Africano*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tommassini¹³, che però è dedicato ad un arco temporale più ampio e solo in parte al 1911-'13. Esistono poi un parzialmente fotografico *Libia: una guerra coloniale italiana*, edito dal Museo della Guerra di Rovereto e curato da Gabriele Basso, Nicola Labanca, ed Enrico Sturani¹⁴ ed anche un più localistico *La quarta sponda. La campagna di Libia (1911-1913) nelle fotografie dell'archivio Di Loreto*¹⁵, curato dal bisnipote dell'autore delle foto oggetto del libro. Come volumi, niente altro.

È ovvio dunque che si sia creata una lacuna. A rendere questa memoria visiva così impalpabile sembrano essere stati almeno tre elementi. Il primo è il mancato confronto della cultura italiana con il suo passato coloniale, inteso nella sua interezza. Ovvero, il mancato inserimento della storia coloniale italiana nella storia coloniale *tout-court* e, in conseguenza, la mancata integrazione di questa storia già contestualizzata nell'ambito della cultura nazionale (In Italia in effetti, per lunghi decenni, si è fatto il contrario: prima si è definita questa guerra come «eccezionale», cioè

1885-1945, a cura di F. Auciello, M. Dean, Mazzotta, Milano 1997, p. 122. Più approfondito invece il rapporto fra Guerra Italo-Turca e infanzia scolarizzata, per cui si veda), *La Libia nei manuali scolastici italiani 1911-2001*, a cura di N. Labanca, Isiao, Roma 2003.

¹¹ *Bibliografia della Libia coloniale: 1911-2000*, a cura di N. LABANCA, P. VENUTA, Olschki, Firenze 2004.

¹² *La guerra Italo-Turca 1911-1912*, a cura di A. Rosti, USSME, Roma 2000.

¹³ A. ANGRISANI, *Immagini dalla guerra di Libia: album Africano*, a cura di N. Labanca, L. Tomassini, Lacaita, Manduria 1997.

¹⁴ *Libia: una guerra coloniale italiana*, a cura di Basso, Labanca, Sturani, cit.

¹⁵ E. DI LORETO, F. MERCURIO, S. RUSSO, *La quarta sponda. La campagna di Libia (1911-1913) nelle fotografie dell'archivio Di Loreto*, Grenzi, Foggia 2011.

come momento da ascrivere all'interno dei miti di fondazione degli «italiani brava gente», poi la si è riportata al caso internazionale, trovandovi differenze che confermavano solo la sua presunta «eccezione»). Il secondo elemento è stato il dilatarsi della guerra italo-turca propriamente detta in un conflitto coloniale di ben più ampia portata (non solo 1911-1913, quindi, ma anche 1911-1931¹⁶), fatto che ha ottuso i confini del visivo per ridurre le immagini della guerra ad un indistinto bozzetto generale, un *meltin' pot* visuale nel quale una singola foto o un singolo film valgono l'altro. L'arabo e l'italiano, nonché il deserto in cui sono immersi, in questa figurazione-melassa diventano dunque, un po' come i gatti del proverbio: un po' tutti bigi; cioè un po' tutti pezzi dello stesso esotico *décor*. Il terzo elemento cui si deve la rarefazione di questa memoria è d'altronde proprio il presentarsi, in seno alla cultura nazionale, di questi stessi materiali cinematografici talvolta come ponte verso l'esotico, tal'altra invece come ponte verso il bellico. Cioè, a costituire problema in questo caso, è proprio la difficile inquadrabilità della guerra in oggetto, peraltro estesi ben presto anche a zone che di tripolitano e cirenaico, ovvero di libico, avevano ben poco, come le isole del basso Egeo. In generale, insomma, si tratta di contenitori di informazioni visuali che nello scaffale ideale di una libreria antiquaria sarebbero sempre in bilico dal passare dal settore «militaria» a quello «coloniale», o a quello «viaggi» e viceversa. Anche la catalografia, sarebbe a dire, in questa storia amnestica, vuole la sua parte.

Eppure il materiale è tanto. Moltissime infatti furono, come detto prima, le fotografie scattate e le cinematografie realizzate. Questa abbondanza si dovette a vari motivi. Il primo di questi fu politico. La guerra arrivava infatti in un momento in cui il movimento nazionalista, settore politico che ne sosteneva fin dall'inizio il peso ideologico, aveva trovato nella necessità di modernizzazione che l'apparato industriale richiedeva, una sua via maestra per l'accesso all'agognato consenso. In un contesto dunque in cui la comunicazione iconica – intesa come strumento principe per la veicolazione di concetti complessi su grande scala – era di per già considerata positiva, ogni immagine tecnologicamente connotata riceveva allora un'attenzione particolare. Essa si arricchiva in quella congiuntura di un surplus di valore che sarà poi difficile trovare in seguito. Ci furono però, all'interno di questo indiscutibile contesto di politicizzazione della modernità, anche ragioni

¹⁶ Sulla guerra coloniale per la Libia osservata in una lunga prospettiva, si vedano A. DEL BOCA *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suol d'amore 1860-1922*, Laterza, Bari-Roma 1986; N. LABANCA, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002; G. ROCHAT, *Le guerre italiane in Libia e in Etiopia dal 1896*, Gaspari, Udine 2009; e soprattutto N. LABANCA, *La guerra italiana per la Libia*, il Mulino, Bologna 2012.

contingenti. La prima di queste era l'ormai ampia diffusione, anche in Italia, di macchine fotografiche per dilettanti¹⁷, cioè di *Kodak*, come spesso, per antonomasia, si diceva allora¹⁸. Macchine per fotografie istantanee le possedevano ad esempio molti ufficiali¹⁹. Lo sappiamo dalle didascalie di alcune riviste (in primis «L'illustrazione italiana», rivista che per scelta denunciava sempre l'autore degli scatti), ma lo sappiamo anche da alcuni resoconti giornalistici, e dal fatto stesso che queste foto-ricordo – sempre di formati standard e tutto sommato di bassa qualità – si trovano anche negli archivi personali di alcuni di essi (come fra tutti, il tenente Felice Del Fra, padre di Lino²⁰). Gli ufficiali d'altronde avevano un'importante funzione nel sistema mediale dell'epoca, potevano cioè scattare foto in luoghi altrimenti irraggiungibili, cioè proibiti ai giornalisti: navi da guerra, ad esempio; ma anche zone appena occupate, oppure avamposti, o anche campi su cui la battaglia era appena passata²¹. Fin dall'inizio, infatti, in base sia ad una concezione dell'esercito tipicamente umbertina, ovvero impermeabile al mondo civile, ed in base anche ad una paura dei media che era generata da tragiche esperienze precedenti (non ultime la sconfitta di Adua, la cui notizia era

¹⁷ A dare estrema importanza a questo ineludibile dato, sono oggi, fra gli altri, Luigi Goglia, Silvana Palma e Giovanni De Luna. Cfr. L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano*, in *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989, p. 25; S. PALMA, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1999, pp. 23-34; G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 91.

¹⁸ Per una panoramica sulle macchine per fotografie istantanee disponibili nel 1911, si veda L. SASSI, *Manuale di fotografia*, Salani, Firenze 1911, pp. 23-27.

¹⁹ Un primo elenco di ufficiali e sottufficiali noti per le loro foto (attualmente da aggiornare) è presente in L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano*, in *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, cit., p. 26. Tra gli album di recente acquisizione segnaliamo ad esempio quello composto di 20 fotografie databili fra 1911 e 1912, realizzato a Bengasi da Angelo Caramanni in forza al Reparto 3° Genio Telegrafisti per farne omaggio alla «gentile dama che mi prodigò di sue cure» (dedica scritta il 26-6-1912 a Palermo); e quello composto di 245 fotografie realizzate fra l'ottobre 1911 e il maggio 1912, con l'intento di documentare, in un archivio privato, la sua intera campagna (dalla partenza il 9 ottobre da Napoli all'arrivo a Palermo), quest'ultimo appartenuto al conte Pompeo di Campello, ufficiale di Cavalleria. Entrambi acquisiti dalla Harvard University sono ora visibile on line ai seguenti link: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:11736198>>; <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/478037289>> (per entrambi ultimo accesso 15/03/2015). Ringrazio per la segnalazione Giuliana Minghelli.

²⁰ Fotografie della prima campagna di Libia tratte dall'archivio Del Fra sono pubblicate in S. PALMA, *L'Italia coloniale*, cit., p. 191.

²¹ Sulla nascita di questo fenomeno, da far risalire per la sua origine alle campagne d'Africa dei decenni precedenti, si vedano N. DELLA VOLPE, *Fotografie militari*, USSME, Roma 1980, p. 23; e A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 113-114.

arrivata tardissimo in Italia, ma poi grazie ai giornali e alle canzoni popolari, era rimbalzata con forza ovunque, ma anche la sconfitta russa di Muckden, disfatta occidentale contro una potenza orientale, seguita troppo in diretta dai corrispondenti di tutto il mondo) i giornalisti, perfino i più nazionalisti (cioè i più forti sostenitori della guerra), per quanto spesso si vantassero del contrario, rimasero praticamente sempre incatenati alle zone più sicure della retroguardia cittadina (cioè a Tripoli). Essi raggiunsero le zone esterne alla città solo grazie a gite protette, cioè viaggi organizzati dall'Esercito come se fossero delle autentiche scampagnate²². Differente il discorso per gli ufficiali, che potevano invece scattare foto dove volevano e talvolta anche pubblicarle²³. Curiosamente dunque la censura operava qui più sul piano del corporeo che sul piano del visivo: non si poteva andare al fronte neanche per scattare le foto più innocue, ma se la foto era prodotta da un soldato allora sì, certamente la si poteva fare, e, magari, la si poteva anche pubblicare.

Le *Kodak* comunque, è bene sottolinearlo, erano dotazione comune per molti giornalisti²⁴. Lo denunciano, oltre alle didascalie i tanti cliché

²² Cfr. *Relazione riservata sull'impianto e sul funzionamento dell'ufficio stampa*, 15 Agosto 1912, Archivio Ufficio Storico Stato Maggiore Esercito Italiano, Archivio Storico Esercito Italiano, Fondo T-28, Busta 209.

²³ Assai ampio il numero degli ufficiali che firmano le foto de «L'Illustrazione Italiana», cliché poi passati nella raccolta (edita dalla stessa casa proprietaria della testata), nel monumentale *Album portfolio della guerra italo-turca 1911-1912 per la conquista della Libia*, Treves, Milano 1913. Su questo album, composto da circa 600 tra foto e disegni, si vedano fra tutte le note contenute in A. GILARDI, *Un monumento alla fotografia di guerra*, «Fotografia italiana. Il diaframma», aprile 1976 (213), p. 26.

²⁴ Sull'introduzione della *Kodak* in guerra da parte dei giornalisti italiani, in particolare sulle foto relizzate da Luigi Barzini durante la guerra russo-giapponese e sulla tradizione che ne seguì, si veda I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 240-247. Sull'uso di macchine pocket in Italia nella Grande Guerra, si veda invece il recente M. GALLONI, *La tecnica fotografica nella Prima Guerra mondiale*, in *Al Fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande Guerra*, a cura di R. Basano, S. Pesenti Campagnoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 37-39. Un ricco elenco di giornalisti fotografi è presente inoltre in L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano*, cit., pp. 26; 52-54; e Id., *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)*, in MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI. UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Atti del convegno (Taormina-Messina, 1989)*, ed. Carla Ghezzi, Roma 1996, vol. II, 849-852 Testimonianze d'epoca su fotografi e fotografie nella guerra di Libia sono presenti infine in R. NAMIAS, *I corrispondenti di guerra e la documentazione fotografica*, «Il Progresso fotografico», gennaio 1912 (1), pp. 17-20; ITALO, *La guerra documentata fotograficamente*, «Il Progresso fotografico», 1 febbraio 1912 (2), pp. 1825-1828; LA DIREZIONE [R. NAMIAS], *Concorso d'Arte fotografica riservato a soggetti della Libia e dell'Egeo*, «Il Progresso fotografico», 25 luglio 1912 (7), pp. 201-202.

fotografici, le tante vignette²⁵, le tante cinematografie in cui possiamo vederli con la macchina al collo²⁶. Siano scattate al fronte, nelle retrovie, o sui luoghi di battaglia, ma i giorni successivi, durante gite organizzate, le foto dovute a loro sono copiose. In alcuni casi esse poi diventano un importante accompagnamento a propri articoli. Succedeva così sui quotidiani (ensiamo ad esempio alle foto di Renzo Larco per «La Vita» e per «Il giornale d'Italia»), ma anche sulle riviste (su «La Lettura» di Milano, comparvero ad esempio, in accompagnamento a loro articoli, foto di Renzo Larco, Guido Castellini, Arnaldo Fraccaroli, Guelfo Civinini). Altre, presumibilmente le migliori, ovvero le più accettabili secondo caratteristiche estetiche del tempo, godettero però una fortuna postuma, finendo come tavole a sé stanti fra le pagine di molti reportage in volume, cioè nei numerosi libri di memorie che i giornalisti del tempo, anticipando un modo di pubblicazione poi diventato tipica durante la Grande Guerra, pubblicarono fra 1912 e 1913. Caratteristica precipua di questi volumi (quasi sempre centoni di articoli già usciti su quotidiani) era infatti, in genere, quello di essere debitamente illustrati da fotografie²⁷, spesso opera dell'autore stesso della pubblicazione.

Alcuni ufficiali ed alcuni commercianti che operavano su piroscafi o nelle zone occupate, avevano però macchine diverse, cioè non semplici *Kodak*. Essi realizzarono dunque foto di buona qualità, più che altro per il loro diletto, talvolta anche per documentazione. Realizzò foto con questo scopo ad esempio, l'aiutante di campo del Re Brusati, alto ufficiale cui si devono oggi

²⁵ Si vedano ad esempio le vignette di G. SCALARINI, *Giornalismo militarizzato*, «L'Avanti», 30 ottobre 1911, p. 3; Id., *Uno studio fotografico a Tripoli*, «L'Avanti», 22 novembre 1911, p. 3; poi ripubblicate in *Il processo della guerra*, Soc. An. Editrice «L'Avanti», Milano 1913, pp. 26-40. Si vedano inoltre direttamente in quest'ultimo (tratte presumibilmente da numeri dell'Avanti compresi tra fine marzo e il giugno 1912, *La guerra ultimo stile e La Ferrovia a Tripoli* (pp. 47-74).

²⁶ La seconda inquadratura della *Corrispondenza cinematografica della guerra italo-turca. IV Serie* (n. di catalogo 683-2), posseduta dalla Cineteca del Friuli (Gemona) mostra lo sbarco, macchina fotografica al collo, dei giornalisti a Tripoli.

²⁷ E.M. GRAY, *La bella guerra*, Bemporad, Firenze 1912; G. CASTELLINI, *Nelle trincee di Tripoli*, Zanichelli, Bologna 1912; A. FRACCAROLI, *In cirenaica coi soldati*, Treves, Milano 1913; G. DE FRENZI [L. Federzoni], *L'Italia nell'Egeo*, G. Garzoni Provenzani, Roma 1913. Per un'analisi di questo tipo di giornalismo, A. MIGNEMI, *La guerra rappresentata. Dalla documentazione fotografica del campo di battaglia alla elaborazione di modelli narrativi "per immagini" della guerra*, in *Che c'è di nuovo? Niente la guerra. Donne e uomini del Milanese di fronte alla guerre 1885-1945*, cit., pp. 33-43; e ID., *La bella guerra. Fotografie di cronisti di guerra in Libia tra il 1911 e il 1922*, «Ieri Novara oggi. Annali di ricerca contemporanea», 1992 (1), pp. 57-66.

alcune delle poche foto esistenti dei cadaveri degli italiani a Sciara-Sciat²⁸. Talvolta queste foto venivano poi cedute anche a riviste, come fecero, fra tutti, Alemanni, un capitano contabile della Cassa Militare il quale, con l'aiuto del Ministro delle Colonie on. Bertolini, raccolse poi le sue foto in una composita serie di album²⁹, o Giuseppe Ratti del quale si trovano foto anche su rivista fotografica³⁰ (ma di quest'ultimo esiste pure un'interessante fondo privato di lastre al Museo Nazionale del Cinema di Torino³¹).

Alcuni redattori presenti sul campo, come fra tutti Aldo Molinari³² erano poi più che meri giornalisti. Essi erano in realtà più che altro foto-giornalisti, cioè erano lì soprattutto per fornire ai giornali immagini da pubblicare, principalmente fotografie dunque o, come nel caso di Molinari, laddove la fotografia fosse stata impossibile da realizzare, anche disegni³³. Questi foto-giornalisti avevano anch'essi nel loro bagaglio macchine professionali, scattavano dunque foto di buona qualità, ovvero quasi interamente

²⁸ ACdS, *Archivi di Famiglie e di Persone, Ugo Brusati*, IT-ACS-AS0001-0004152, busta 8. Altre foto comparvero in MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, *Memoria del Governo Italiano sopra le atrocità commesse dagli Arabo-Turchi in danno di soldati italiani caduti o uccisi nei combattimenti del 23 e del 26 ottobre 1911, sull'azione degli stessi Arabo-Turchi contro le ambulanze e sull'impiego per parte loro di proiettili deformabili (Dum-Dum)*, Tip. del Ministero degli Affari Esteri, Roma, 1911, unica (rarissima) pubblicazione a stampa italiana che mostrava lo strazio di quei corpi. Una foto di un «bersagliere rinvenuto con le palpebre cucite nel cimitero di Rebat» è inoltre presente nell'album personale del conte Pompeo di Campello (costituito in parte da istantanee e in parte da foto già in circolazione, prodotte da professionisti) relativo alla *Campagna di Libia, 9 Ottobre 1911-28 Maggio 1912*.

²⁹ Alfredo Alemanni, durante la sua permanenza in Libia come capitano contabile della cassa militare (durata in tutto quattordici mesi), scattò 2.500 fotografie. Il primo album, dedicato alle rovine di Lebda dette spazio a 160 di esse e fu presentato al comm. Corrado Ricci (il famoso storico dell'arte, già passato in visita a Homs), per essere destinato al Ministero della Pubblica Istruzione. Il secondo, diviso in otto parti e presentato ufficialmente a fine agosto 1913 al Ministro delle Colonie, l'on. Bertolini, ne raccolse invece 600 e fu stampato dalla ditta Tartagli di Firenze. Un terzo, fu invece preparato nel corso del 1913 per conto dello Stato Maggiore dell'Esercito (Cfr. *La pregevole opera di un fiorentino per il Ministero delle Colonie*, «La Vita militare», 1-16 settembre 1913 (4), p. 19.) Un'ulteriore raccolta a stampa di venti tavole è poi A. ALEMANNI, *Ricordi della Libia: album n. 1*, Ed. Formidabile, Lurate Abbiate 1914.

³⁰ Le foto, associate a titoli evocativi come *Vanno ad Ain Zara e Meriggio*, sono pubblicate nella «Rivista fotografica italiana», 25 ottobre 1913 (10), pp. 223; 225 e 227.

³¹ Il fondo relativo all'intera attività di Giuseppe Ratti, a lungo animatore della vita fotografica torinese, contiene 1.160 scatti relativi alla campagna di Libia. Ringrazio per l'informazione Roberta Basano e Sarah Pesenti Campagnoni.

³² Costante, fin dall'inizio della guerra, la sua collaborazione con «L'Illustrazione italiana», per la quale svolgeva funzione di inviato speciale.

³³ Così, per conto della rivista francese «L'Illustration», faceva anche il fotografo Reginald Khan.

foto in posa o comunque gruppi appositamente messi in scena³⁴.

In Libia c'erano inoltre un buon numero di cinematografisti: presumibilmente dal settembre 1911 all'estate 1912, furono circa una diecina. Essi erano dipendenti di circa sei case cinematografiche: Cines, Pathé, Luca Comerio, Associazione LSSP, Ambrosio e anche Itala. La gran parte di questi operatori però non erano solo cinematografisti, ma anche fotografi. Essi realizzavano e commercializzavano dunque foto per le loro ditte, come era norma per Luca Comerio³⁵, o talvolta anche in proprio, come

³⁴ Non tutti peraltro sono ambientati in Libia, come dimostra il bellissimo album a stampa realizzato R. CARAFA D'ANDRIA (basandosi su 39 foto di ampio formato del fotografo milanese Arturo Faccioli), *Le isole dell'Egeo occupate dalle armi italiane*, Brunner, Como 1913. Faccioli peraltro è assai probabilmente il «Faccioli» di cui si parla in un articolo del gennaio 1912 dedicato ai corrispondenti di guerra a Tripoli come operatore di Luca Comerio. Cfr. Gustavo Possenti, *I nostri corrispondenti di guerra a Tripoli*, «La Lettura», a. XII, n. 1, gennaio 1912, p. 47. Ciò a dimostrare l'assoluta permeabilità fra pratiche di documentazione fotografica e cinematografica durante quella campagna militare.

³⁵ Per quanto la sua permanenza in loco presenti moltissimi vuoti, Luca Comerio o un suo delegato, fu presente in Tripolitania almeno dalla metà di novembre, quando vendette alcune sue foto a «L'Illustrazione italiana». Egli è d'altronde il fotografo-operatore che riuscì più a tesaurizzare l'esperienza libica. Molti infatti, oltre ai film, editati in proprio, anche i cliché venduti ad editori di riviste (non solo «L'Illustrazione Italiana», ma anche «L'Illustrazione militare», «Il Capriccio», «Il secolo illustrato» ed altre), e di cartoline. Dotato in loco anche di una rivendita (il negozio di via del Castello, segnalato sulla *Prima guida turistico-commerciale di Tripoli*, Istituto Italiano per l'Espansione Commerciale e Coloniale, 1912, p. 2) e di una sala cinematografica (la sala Ines, legata al Ristorante Italia), Comerio aprì in data incerta (probabilmente nel febbraio) anche un laboratorio, forse coincidente con lo stesso locale di rivendita (che comunque sulla Guida, redatta prima dell'aprile e dotata anche di un'apposita voce «Stabilimenti industriali», non risultava segnalato). Sulla data di apertura di questo laboratorio non esistono dati esatti, ma solo un vago riferimento in una rivista francese e una foto edita in *Luca Comerio fotografo e cineasta*, a cura di C. Manenti, N. Monti, G. Nicodemi, Milano, Electa, 1979, p. 60). La didascalia che in questo volume accompagna la foto, la data al 1911, ma per questa come per altre foto l'indicazione temporale sembra esse stata apposta in modo del tutto aleatorio dai curatori. Certo è comunque che nel 1912 Comerio già vendeva cartoline, attribuendole alla «Luca Comerio Milano-Tripoli», come dimostra una cartolina conservata presso l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, visibile alla pagina: <<http://www.risorgimento.it/shades/htm/dettaglioCartellaRic.php?idCARTELLA=185350>> (ultimo accesso 15.03.2015). Suoi album e foto relativi alla Libia sono poi segnalate in A. OLDANI, S. PAOLI, *Note descrittive delle fotografie di Giuseppe Beltrami, Luca Comerio, Italo Pacchioni, conservate in archivi fotografici italiani*, in E. DAGRADA, E. MOSCONI, S. PAOLI, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, Milano 2007, pp. 174-175. A queste va aggiunto un interessante album a stampa *La conquista della Libia*, contenente 135 cliché di formato vario (spesso comunque panoramico), segnate pagina per pagina dalla firma «Fot. Comerio – Milano», e generalmente inserite in collage di gusto liberty (probabilmente dovuti a S. Talman, cui si deve per certo il fregio policromo con la scritta «Pro Eroi» in cui è inserita la foto di copertina), donato dall'autore al Generale Caneva ed ora conservato nel

ad esempio faceva Adolfo Rompanti l'operatore-fotografo della Cines, oppure realizzavano foto che erano, magari non del tutto ma comunque principalmente, per sé stessi, come sembrò fare Bixio Alberini, nipote di Filoteo ed operatore Pathé, del quale è stato ritrovato, fra le sue carte, un'intero album personale³⁶.

Spesso poi durante quella guerra si realizzavano e si commercializzavano, anche fotografie di riprese cinematografiche. Lo fecero Luca Comerio e lo stesso Bixio Alberini. Sono foto, queste che si presentano come veri e propri raddoppiamenti della visione: esse dovevano cioè dimostrare la veridicità della cinematografia al campo. Tali dovevano apparire in effetti al lettore di allora, anche se oggi – per uno scherzo della Storia – sapendo dai documenti che tutte le attualità cinematografiche erano comunque «ricostruite» (si trattava in effetti sempre di «attualità ricostruite sul campo») è possibile leggerle più come involontarie foto di scena che altro. Inoltre come successe ad esempio nel caso del film «dal vero» *La battaglia di Zanzur* di Bixio Alberini (in realtà una attualità ricostruita anch'essa³⁷),

fondo intitolato al Generale presso l'Archivio di Stato Udine. Per un approfondimento della figura di Comerio in Libia, finalmente al di là della mitopoiesi cui la sua figura è stata a lungo soggetto, si veda oggi S. BERRUTI, S. PESENTI, *Luca Comerio in Libia, documenti ufficiali di una pagina di storia*, «Immagine. Note di Storia del cinema» (4), 2011, pp. 69-93. Da attribuire inoltre l'album di 26 foto (sempre donato al gen. Caneva, ma ora posseduto dalla Harvard Library) dal titolo *Ricordi di Bengasi Libia*, visibile ora alla pagina: <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/47686807?n=1&printThumbnails=no>> (ultimo accesso 15.03.2015); ma, a giudicare da titolo e dalla qualità della composizione non sembrano essere scatti di Comerio, quanto piuttosto di Alemanni o altri. Altrettanto difficili da attribuire, anche parte delle foto di soggetto libico (1911-'13) conservate presso l'ISIAO, per cui si veda *Archivio storico della Società Africana d'Italia. Vol. 2. Raccolte fotografiche e cartografiche*, a cura di S. Palma, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1997, pp. 136-139, 141-148.

³⁶ Album di cm. 20x33 dalla copertina marrone. Contiene 244 fotografie di formato vario disposte su 51 pp. Il titolo è *Guerra Italo Turca: Tripoli 1911-1912*. Le foto sono di argomento vario, e vanno dalla documentazione delle riprese cinematografiche a scatti dedicati alle impiccagioni.

³⁷ *Scene della battaglia di Zanzur*, 16 giugno 1912, p. 3. Si tratta di 10 clichè di vario formato composti in un unico collage, cui si accompagnano, sia una dettagliata legenda (1° Il generale Camerana comandante la divisione. [ritratto tipico, in pp. su tondo] — 2° La bandiera italiana sul Marabutto di Sidi abd el Gelil [sullo sfondo del tondo]. — 3° Artiglieria in azione — 4° Artiglieria nella ridotta di Gargaresh. — 5° Soldati dell'82° al fuoco. — 6° Una carica alla baionetta. — 7° Gli ascari trasportano i loro feriti. — 8° L'arrivo del 23° sul campo dell'azione — 9° Una carica di ascari. — 10° Cavalleggeri Firenze appiedati), sia un didascalio complessivo che così recita: «Queste scene fotografiche della battaglia di Zanzur sono state tolte durante l'azione dal cinematografista Bixio Alberini del Pathé-Giornale, l'unico che riuscì a superare i divieti del comando di seguire i reggimenti in marcia.». Ivi. Alberini dedicò effettivamente a Zanzur (anche se quasi sicuramente utilizzando riprese ricostruite) la serie n. 67 delle *Ultimissime: La battaglia di*

singoli fotogrammi funzionarono talvolta anche da cliché per illustrare articoli di giornale, mentre, ci dicono le cronache del tempo, alcuni film «dal vero» o di finzione dedicati alla guerra, specialmente quelli a soggetto navale, cioè quelli ambientati nella sede di guerra più controllata dal punto di vista degli accessi dei civili, prevedevano quadri realizzati con l'ausilio di fotografie che sostituivano le riprese vere e proprie³⁸.

Fortissimo, in campo militare, fu inoltre lo sviluppo della fotografia tattica³⁹, particolarmente di quella telefotografica e di quella aerea. Quest'ultima, dal novembre 1911 circa non fu più realizzata solo da pallone frenato e da dirigibile, ma, grazie a nuovi sistemi di fissaggio della macchina alla plancia, fu realizzata anche da aeroplani⁴⁰. D'altronde, dal marzo 1912 – dopo avere, tentato sembra, (ma senza successo) anche cinematografie da aeroplano⁴¹ – dalle navicelle di dirigibili, si tentò pure la via della ripresa in movimento, con la realizzazione di vere e proprie riprese tattico-cinematografiche⁴².

Enorme fu anche lo sviluppo della cartolina illustrata, diventata immediatamente supporto per cliché a soggetto coloniale e militare⁴³. Il

Zanzur (8 giugno 1912). Per approfondimenti sulla realizzazione di questo film si veda S. BERRUTI, L. MAZZEI, «Il giornale mi lascia freddo»: i «dal vero» dalla Libia del 1911-'12 e il pubblico italiano, «Immagine. Note di storia del cinema», 2011 (n. 3), pp. 53-103.

³⁸ A. M. [Alfredo Morvillo], *Una cattiva azione*, «Cinema», 10 maggio 1912 (31), p. 3; IL PORTAVOCE, *Pellicoletti... straripa*, «La Vita cinematografica», 30 aprile 1912 (8), p. 10.

³⁹ Cfr. DELLA VOLPE, *Fotografie militari*, cit., p. 72.

⁴⁰ Cfr. Archivio USSME [Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito], Fondo L-8, *Relazione del Ten. Col. Gavotti*; C. TARDIVO, *Fotografia e telefotografia militare dall'aeroplano e dal dirigibile*, «Rivista di artiglieria e genio», aprile 1912 (vol. II) pp. 145-152; *L'aeronautica militare nella Campagna di Libia (Zona di Tripoli), dal settembre 1911 al 30 aprile 1912*, «Rivista Aeronautica», 1928 (3); UFFICIO STORICO DELL'AERONAUTICA MILITARE, *Cronistoria dell'aeronautica militare italiana, V. L'aeronautica nella campagna di Libia le operazioni in Cirenaica Settembre 1911-Ottobre 1912*, Usam, Roma 1989, p. 173. Per una più completa analisi della sperimentazione fotografica militare italiana in quegli anni si veda invece, S. BERRUTI, *Acciaio parlante tra i muti acciai. Gli esperimenti italiani di fotografia e cinematografia scientifico-militare fino alla Grande Guerra*, «Immagine. Note di storia del cinema», 2012 (6), pp. 55-86.

⁴¹ Archivio USSME, Fondo L-8, Raccoglitore 224, busta 2, *Lettera dell'avvocato Anfosso al Generale Caneva riguardante l'idea di applicare un apparecchio cinematografico ai velivoli per una migliore ricognizione*, 15 marzo 1912.

⁴² G. CORVETTO, *La nuova crociera dei dirigibili sugli accampamenti nemici di Suani Ben Aden*, «La Stampa», 21 marzo 1912; G. BEVIONE, *Nuovi voli dei dirigibili sui campi nemici*, «La Stampa», 1 aprile 1912, pp. 1-2; M. TRAVELLI, *I dirigibili su Zuara*, «L'avvenire d'Italia», 2 aprile 1912, p. 5.

⁴³ Un primo breve elenco per stampatori di tipologie di cartoline per la guerra di Libia è presente in L. GOGLIA *Fonti e problemi della politica coloniale italiana*, cit., p. 848.

bisogno di queste forma mista destinata a far viaggiare immagini lontane e saluti, è evidenziata, non solo dalla gran massa di cartoline provenienti e ritraenti le zone occupate, ma anche dalla realizzazione di eventi pubblici, finanziati da sponsor privati o istituzionali destinati alla realizzazione di foto e cinematografie collettive di famiglie da spedire o proiettare in Libia ai soldati lontani, come realizzarono, fra gli altri, la Cines, l'Ambrosio e un fotografo veneziano⁴⁴.

Amplissimo fu inoltre l'uso di lastre fotografiche per proiezione all'interno di conferenze. Alle volte si trattava di lastre a carattere illustrativo, come quelle reperibili oggi negli archivi militari⁴⁵ o come quelle che sembrano essere state ampiamente usate negli States⁴⁶, a volte però si trattava anche di lastre originariamente pensate per scopi tecnici, come quelle realizzate da aereo che furono usate nelle sue conferenze, una volta tornato

Riflessioni sulle cartoline fotografiche libiche si trovano anche in A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, cit., pp. 118-119. Riccamente illustrato è invece E. STURANI, "Un saluto da Tripoli italiana". *Le cartoline della guerra di Libia 1911-1912*, in BASSI, LABANCA, STURANI, *Libia: una guerra coloniale italiana*, cit., pp. 62-165.

⁴⁴ *Le fotografie delle famiglie dei combattenti*, «L'Adriatico», 26 gennaio 1912, p. 4.

⁴⁵ Numerose lastre da proiezione, tutte ancora da analizzare, ma con tutta evidenza prodotte dal Reparto Fotografico del Genio (arrivato a Tripoli il 14 ottobre), sono conservate presso il Museo Storico dell'Arma del Genio. Altre, in buona parte tratte da cliché di Luca Comerio sono state ritrovate invece da chi scrive e Sila Berruti presso il Museo dell'Arma dei Bersaglieri. Già dal 30 ottobre infatti, a Roma, il capitano Trompeo segretario del Museo Storico dell'Arma, allora sito nella caserma di S. Francesco a Ripa nel quartiere di Trastevere, aveva avviato presso la caserma cui l'istituto era annesso una serie di «Conferenze sulla storia del Corpo» che prevedevano anche sezioni relative alla Tripolitania; inoltre l'interesse di Trompeo per fotografie e cinematografie è largamente testimoniato. Una conferenza sulla Tripolitania e la Cirenaica illustrata da lastre fornite dal Ministero della Guerra fu poi tenuta dall'on. Bruniati al Teatro Argentina di Roma il 24 novembre 1911, con ripetizioni destinate a ripetersi prima a Torino, poi in altre importanti città d'Italia. Serie di lastre relative alla Tripolitania e alla Cirenaica (inizialmente tratte, per concessione di Treves, da «L'illustrazione Italiana»), erano infine in dotazione anche alla Biblioteche del soldato, figurando dal marzo 1912 in ben due settori del catalogo, la «Categoria XV (Vita Militare)» e la «Categoria XVIII (Serie di diapositivi per conferenze ai soldati riprodotte a 12 esemplari ciascuna, per 12 corpi d'armata)». Cfr. *Come si preparano i soldati*, «Il Giornale d'Italia», 30 ottobre 1912, p. 3; A. Roma, «La preparazione», 23-24 novembre 1911 (136), p. 3; *La sezione delle proiezioni luminose*, «Bollettino del Consorzio nazionale per le biblioteche e proiezioni luminose e dell'Istituto nazionale per le biblioteche dei soldati», ottobre-novembre 1911 (4), pp. 8-9; *Diapositivi*, «Bollettino del Consorzio nazionale per le biblioteche e proiezioni luminose e dell'Istituto nazionale per le biblioteche dei soldati», marzo-aprile 1912 (2), pp. 27, 29.

⁴⁶ Cfr. G. BERTELLINI, *Dramatizing the Italian-Turkish War (1911-1912): Reports of Atrocities, Newsreels, and Epic Films Between Italy and the U.S.*, in «Early Popular Visual Culture», 2015 (3), (in corso di stampa).

in Italia, dal capitano Carlo Piazza⁴⁷.

Per comprendere a fondo quanto grande fosse ormai il consumo di immagini fotografiche dalle colonie, bisogna però rivolgersi soprattutto alla loro penetrazione nel campo della narrazione letteraria. E qui infatti che la fotografia sembra trovare in quell'anno e poco più di guerra, confini nuovi, mai esplorati prima. Ecco così dunque che nell'antologia letteraria *Primavera Italica* di Emilio Scaglione⁴⁸ brani di poesie, articoli di giornale e racconti relativi ai primi mesi della guerra si danno il cambio con foto o disegni relativi alla stessa, mentre nell'ottobre su «La Vita Militare» si annuncia addirittura un concorso, indetto dalla casa editrice di Crescenzago «La Formidabile» (già autrice degli album di Alemanni) per un «Romanzo d'indole militare con Illustrazioni fotografiche, che dovrà essere dell'epoca presente per cui sarà facile ottenere fotografie di persone e di luoghi»⁴⁹.

Le immagini analogiche di quella guerra d'altronde erano ormai imprescindibili. Nessuno poteva farne meno. Come si legge leggeva infatti su di un flano apparso su «La Stampa» di Milano del 14 gennaio 1912:

«Le numerose descrizioni degli avvenimenti di una guerra che si leggono giornalmente, non sono sufficienti ad appagare la nostra bramosia. Il cinematografo ha supplito a questa mancanza, ed oggi ne abbiamo una prova evidente nell'assistere alle meravigliose cinematografie che si rappresentano al Cinema Centrale di piazza del Duomo, Portici della Galleria, dove tutti i giorni si riproducono gli episodi più salienti che si riferiscono alla guerra Italo-Turca»⁵⁰.

Certo, qui si parla di cinema, non di fotografia, ma in base a quanto detto, estendere il ragionamento da consumo della sola cinematografia a quella di tutta l'immagine analogica è non giustificato, ma necessario.

Uno spettro dunque si aggira per i nostri archivi ed è quello della memoria fotografica e cinematografica della prima esperienza coloniale nordafricana del nostro paese. Ma come affrontare questo magma oggi? Un sistema certo è quello proposto da Angelo Schwartz nel suo articolo del 1984 sulla fotografie della IGM⁵¹. Categorizzare cioè, come noi abbiamo

⁴⁷ *La lega area nazionale. Due conferenze del capitano Piazza*, «Il Sole», 17 maggio 1912, p. 2; *La conferenza del capitano Piazza*, «Il Sole», 23 maggio 1912, p. 2.

⁴⁸ E. SCAGLIONE, *Primavera Italica. Antologia delle più belle pagine sulla guerra italo-turca*, Bideri, Napoli 1913.

⁴⁹ *Concorsi*, «Vita Militare», a. XI, n. 4, 1-16 settembre 1913, p. 19.

⁵⁰ *La Guerra*, «La Stampa», 13 gennaio 1912, p. 5.

⁵¹ A. SCHWARTZ, *Le fotografie e la Grande Guerra rappresentata*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. LEONI, C. ZADRA, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 745-764.

fatto in sintesi poc' anzi, le fotografie per tipologia di soggetto produttore o magari di soggetto ricettore, partendo in quest'ultimo caso dalle tipologie di archivi che oggi le conservano (archivi militari, archivi familiari, archivi coloniali). È un lavoro che va fatto. O meglio che la storiografia ci chiede ormai da tempo di fare. Ancora più utile credo però sia rileggere queste fotografie alla luce dei documenti coevi. Entrare cioè nelle tracce, potremmo dire nelle rovine del sistema di sguardi dell'epoca per cercarvi non solo categorie di immagini, ma anche punti ciechi e rifrazioni possibili.

Uno di questi punti ciechi è relativo al rapporto fra fotografia ed esperienza. O meglio al mito (che, se non si genera allora, certo in quei mesi si potenzia) dell'immagine analogica come modo immersivo e completo per reificare l'esperienza, sottraendola con questo atto rapinoso al flusso del tempo.

Come diceva infatti già nel luglio 1910 una pubblicità della ditta milanese Ganzini «L'occhio vede ma dimentica, l'apparecchio fotografico eterna l'immagine»⁵². Questa funzione «conservatrice» (Bazin direbbe «imbalsamatrice») nel 1911-1912 mi pare però coinvolga più il cinema che la fotografia. Più interessante pensando alla fotografia e al 1911-'12, sembra essere invece la prospettiva aperta da un saggio in realtà ben noto ma mai abbastanza studiato. Si tratta di *Le giornate di Sciara Sciat fotografate* di Paolo Valera⁵³. È questo un testo del novembre 1912 che, basandosi solo sull'analisi di documenti eterogenei (soprattutto, per quanto se ne creda, cartacei e non fotografici: «fotografate» è infatti qui soprattutto, anche se non esclusivamente, metafora per «descritte oggettivamente»), cerca di ricostruire «a distanza»⁵⁴ le varie fasi della repressione della rivolta avvenuta

⁵² In «La Domenica del Corriere», 10-17 luglio 1910, p. 5.

⁵³ P. VALERA, *Le giornate di Sciara Sciat fotografate*, supplemento a «La Folla», novembre 1912, (14), pp. 3-32; ora in edizione anastatica in R. H. RAINERO, *Paolo Valera e l'opposizione democratica all'impresa di Libia*, «Quaderni dell'Istituto italiano di cultura di Tripoli», 1983, (3); infine (ma solo per quanto riguarda il testo di Valera, senza riproduzione delle fotografie) in *La guerra lirica*, a cura di Schiavulli, cit., pp. 147-161.

⁵⁴ Non solo infatti il libretto, cioè il numero speciale della rivista «La Folla», fu pubblicato un anno dopo i fatti, ma Valera fu anche bloccato per iniziativa governativa ad Augusta, prima dell'imbarco per la Libia. Un fatto che comunque non toglie (ma anzi forse aggiunge) valore storico a quell'inchiesta, basata tanto sul valore della testimonianza diretta (ciò che i corrispondenti stranieri hanno visto), quanto sull'importanza del documento giornalistico inteso quale fonte di Storia (gli scritti e gli scatti dei giornalisti come «fatto» ineludibile che ha radici in altro fatto ineludibile). La sua posizione deontologica riguardo al rapporto con le fonti è riassunta in un articolo uscito prima del famoso supplemento, e forse anche per questo poi dimenticato: «Coloro che hanno lasciato espellere i colleghi esteri perché avevano narrato quello che si era svolto sotto i loro occhi, che si sono uniti alla gran voce ministeriale per fare credere che all'Europa che noi siamo un

nell'omonima oasi tripolina alla fine dell'ottobre 1911. La vibrante e partecipata ricostruzione di Valera di quei fatti è ben nota, inutile qui ricordarne i tratti essenziali. Si tratta di una ricostruzione di taglio politico fatta con linguaggio paratattico che non fa sconti a nessuno. Una cosa però nella sua lettura dell'evento sembra essere sfuggita. Ed è l'attenzione che egli pone a quella che lui sostiene essere l'ossessione – non solo dei giornalisti nazionalisti, non unicamente degli ufficiali, ma anche del comandante stesso della operazioni militari Carlo Caneva – per la fotografia e la cinematografia degli eventi libici. Valera insiste sull'ossessione che questi e quello avrebbero avuto per tali media – cioè la fotografia ed il cinema – almeno quanto si sofferma sulla sua ossessione per le esecuzioni dei ribelli⁵⁵. In effetti è vero: le fotografie e le cinematografie di esecuzioni e di cadaveri in quella guerra furono moltissime. Contrariamente a quanto si pensi poi, non furono nemmeno nascoste. Anzi sono ampiamente pubblicate. La censura infatti, lo ricordano sia un esplicito intervento del 1912 di Giolitti⁵⁶, sia un intervento parlamentare socialista del 1913 (che appunto accusava la classe dirigente liberale di aver per mesi e mesi istigato alla violenza tramite le immagini cinematografiche dei corpi vilipesi dei nemici⁵⁷), riguardava solo le esecuzioni o i corpi in decomposizione dei propri soldati (le foto dei cadaveri italiani di Henni infatti furono pubblicate solo all'estero da «L'Illustration Française»⁵⁸, giornale già oggetto in Italia di un durissimo

popolo di benefattori, non hanno più nulla da fare. Il loro compito è finito. Tocca a noi. A noi rimestare e scovare il materiale che si è prodotto in questi nove mesi di gazzarra militare e giornalistica. A noi, tocca. Ci rimbocchiamo i calzoni. Ci mettiamo nei guazzi di sangue. Dobbiamo passare su cataste di cadaveri. Al lavoro», P. VALERA, *Carlo Caneva assassino*, «La Folla», 18 agosto 1912, (4), pp. 1-2.

⁵⁵ VALERA, *Le giornate di Sciara Sciat fotografate*, cit., p. 25.

⁵⁶ *Censura delle fotografie di atrocità turco-arabe sui nostri soldati*, telegramma cifrato di Giolitti al prefetto di Milano del 5 dicembre 1911, Archivio di Stato di Milano, Gab. di Pref., I v., c. 567. Nel testo del telegramma si aggiunge anche: «Proibisca poi in modo assoluto la rappresentazione di tali crudeltà nei cinematografi».

⁵⁷ Intervento dell'ON. GIRETTI sulle *Spese dipendenti dall'occupazione della Libia*, in *Atti Parlamentari Camera dei Deputati*, Legislatura XXIV, I Sessione, Discussioni, Tornata del 24 febbraio 1914, p. 1679, ora visibile in <<http://storia.camera.it/regno/lavori/leg24/sed043.pdf>> (ultimo accesso 05.03.2015).

⁵⁸ *Tripoli de Barbarie*, «L'Illustration», 9 dicembre 1911, pp. 476-477. Le foto, quattro di mezza pagina ciascuna, sono di Pol Tristan. Dato l'ampio formato, l'ottima definizione delle stampe assicurata dalla rivista, e lo stato di decomposizione in cui i corpi sono stati ritrovati, sono particolarmente raccapriccianti.

boicottaggio⁵⁹) e non di quelli nemici⁶⁰, tanto meno quelli dei ribelli. Per

⁵⁹ Cfr: *Il boicottaggio dell'«Illustration Française» per oltraggi all'esercito*, «Il Giornale d'Italia», 20 novembre 1911, p. 6; e *«L'illustration» respinta dalle r. navi*, «Il Giornale d'Italia», 30 novembre 1911, p. 6. Il boicottaggio era stato provocato dalla pubblicazione nei numeri del 4 e dell'11 novembre, sotto titoli assai duri, come *Tripoli de Barbarie* (titolo poi usato di nuovo nel dicembre per le foto dei cadaveri italiani di Henni, probabilmente anche nel tentativo di recuperare credito presso lo Stato maggiore italiano, cui, in seguito ai boicottaggi, si era già cercati di arrivare, per via diplomatica, verso la metà di novembre), dei cliché della repressione italiana a Tripoli di Thomas E. Grant e Frank Magee del «Daily Mirror». Le foto di Grant, poi ripubblicate da Valera l'anno successivo nel suo «La Folla», in occasione della strage, erano state d'altronde al centro in Italia di un aspro dibattito anche in occasione della loro pubblicazione sullo stesso «Daily Mirror» (nel quale però i cliché sembrava non presentassero la stessa definizione). Non potendo contestare al giornalista (poi in breve come per molti altri corrispondenti stranieri politicamente scomodi, espulso dalle autorità militari) la veridicità di ciò che si vedeva all'interno dei cliché, gli si opponevano dubbi sulla veridicità delle didascalie, in una diatriba che va detto, al di là della questione politico-umanitaria nonché giuridico-militare in sé (ovvero al di là del dibattito sulla tipologia della repressione effettivamente messa in atto, e sul suo porsi o meno a di fuori di quelli che anche al tempo erano considerati i limiti etici e legali della giurisdizione militare in terra coloniale), ebbe il pregio di mettere in luce, anche in Italia, i punti deboli del mito dell'immagine fotografica e cinematografica, inteso quale strumento di comunicazione e 'conservazione' del reale, semanticamente autosufficiente, dunque di per sé univoco e cristallino. Cfr. P. TRISTAN, *Tripoli de barbarie*, 9 dicembre 1911 (3589), pp. 477-476; *Il colmo della mistificazione. Anche i "bluffi" fotografici*, e G. MEMMOLI, *Dai nemici mi guardi iddio*, entrambi «Il giornale d'Italia», 11 novembre 1911, p. 1; *L'invio del "Daily Mirror" espulso da Tripoli per le sue menzogne*, «Il giornale d'Italia», 16 novembre 1911, p. 6; DE FRENZI [L. FEDERZONI], *Il diffamatore espulso. Le solite avvisaglie*, «Il giornale d'Italia», 17 novembre 1911, p. 1. Sul mito dell'oggettività dell'immagine e sul ruolo delle didascalie nella loro ricezione si veda inoltre P. SORLIN, *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino 2001, pp. XIII-XV. Inoltre, più in generale, su questo tema, MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine*, cit; G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

⁶⁰ Impiетose immagini di cadaveri di avversari morti, rimasti incomposti sul campo di battaglia compaiono spesso, sia sulle riviste di settore, sia sulle cartoline. In seguito (riprendole da rivista) comparvero anche nelle illustrazioni dei volumi destinati alla cronaca della guerra. Nei primi giorni del conflitto queste immagini riguardarono anche militari turchi, come si vede ad esempio in un servizio fotografico d'inizio ottobre di Aldo Molinari per «l'Illustrazione Italiana», nel quale un cliché è accompagnato dalla didascalia «Dopo il combattimento del 10 ottobre a Bu-Meliana – Soldato turco morto a 60 m, dalle trincee» (A. MOLINARI, *L'Italia a Tripoli*, «L'illustrazione italiana», 29 ottobre 1911 (44), p. 420). In un servizio del mese successivo sulle fucilazioni del dopo Sciarra Sciat, altro cliché è commentato invece dalla singolare didascalia «Fucilazione di 30 turchi travestiti da arabi, dopo la rivolta del 23» (ID., *Le fucilazioni dei rivoltosi del 23 ottobre a Tripoli*, «L'illustrazione italiana», 29 ottobre 1911, 46, p. 487). Moltissime poi, nei giorni successivi (e sempre in Italia) le fotografie e le cinematografie ufficiali della repressione della rivolta, tra fucilazioni e impiccagioni. Assai espliciti, infine ma con protagonisti stavolta combattenti arabi, anche i cliché forniti pochi mesi dopo, allo stesso giornale dal

i corpi nemici infatti pareva quasi essere in vigore una non scritta norma contraria. Far vedere cioè il più possibile il loro strazio. Si è spesso parlato, per la stampa dell'epoca, di retorica nazionalista, ma è quasi impossibile oggi, senza scorrere uno dopo l'altro quotidiani e riviste del tempo di ogni parte politica, capire quanto la fotografia e la cinematografia all'epoca fossero state veicolo di questa concezione *emozionale* della guerra, intesa come fatto politico da comunicare con tempestività all'opinione pubblica, richiedendo cioè da essa una risposta immediata quanto empatica. Valera comunque nel suo pezzo non nota solo questa 'ovvietà'. Non nota cioè la, a sua detta quasi infantile, passione per la fotografia dei nazionalisti (civili o militari che siano) coinvolti nella guerra. Egli nota anche un'altra cosa. Ed è l'insensibilità apparente dei fotografi nell'eseguire le loro crude fotografie.

Egli scrive infatti, rileggendo le note straniere su una delle esecuzioni nell'oasi, che:

«Assisteva all'esecuzione un capitano con la macchina fotografica e i tiratori aspettavano a lanciate il piombo che la *Kodak* fosse in posizione.

ten. Paolo Baldini del 6° Reggimento Alpini, nei quali alle immagini dei soldati italiani morti (composti sulle barelle e con il corpo coperto) si affiancano quelle di un «cumulo di beduini morti sotto il muro della ridotta «Lombardia» (P. BALDINI, *L'aspro combattimento dell'11 febbraio alla ridotta "Lombardia" di Derna*, «L'illustrazione italiana», 10 marzo 1912, 10, p. 244-245). Per le cartoline italiane celebrative con particolari macabri, si vedano invece quelle relative alla serie *Episodi della Guerra Italo-Turca* (semberebbe, tutte tratte da cliché di Comerio) pubblicate in *Che c'è di nuovo? Niente la guerra. Donne e uomini del Milanese di fronte alla guerre 1885-1945*, cit., pp. 110-111; 127 e in MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine, La fotografia come documento storico*, cit., p. 119; e tavv. I-5. Altre foto simili (sempre di mucchi di cadaveri arabi ammassati nelle buche della Battaglia delle Due Palme) si trovano nelle tavole fuori testo di A. FRACCAROLI, *In cirenaica coi soldati*, cit. Un esempio di ripubblicazione di foto macabre tratte da giornali è invece in C. CAUSA, *La guerra italo-turca e la conquista della Tripolitania e della Cirenaica*, Salani, Firenze 1912, pp. 213, 649. Per il cinematografo si segnalano invece, fra tutti, il quadro dedicato a *Tote und Verwundete der Türken* (morti e feriti fra i turchi) della V serie di *Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis* (versione tedesca delle «Corrispondenze» della Cines); il quadro della serie VII *Cadaveri di turchi e arabi presso le nostre trincee* (n. di cat. 699.9); il quadro *i numerosi arabi morti de La gloriosa battaglia del 12 marzo a Bengasi nell'oasi delle Due Palme* (1912) di Luca Comerio; le immagini di cadaveri arabi di *La vittoriosa battaglia del Mergheb* (1912) di Luca Comerio, attribuite con orgoglio, da una didascalia, a bombardamenti italiani; e un quadro de *La gloriosa battaglia di Misrata dell'8 luglio 1912* (1912) della Tripoli Film, che è film comunque interamente composto da brani di altri cinegiornali, oggi parzialmente perduti. Ben diversa, per quanto apparentemente simile a tutto questo, è la scelta della francese «L'illustration» del 17 février 1912, che nel paginone *Entre le deux camps* mostra cadaveri di nazionalità indistinta affiorare a malapena, già in avanzato stato decomposizione, dal deserto della terra di nessuno (pp. 130-131). Sul ruolo della fotografia dell'avversario ridotto a corpo inerte tra Ottocento e Novecento, si veda DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, cit.

Quella figura di ufficiale che raccoglieva le scene tragiche con la sigaretta in bocca è stata notata un po' dappertutto. Per lui erano delle rappresentazioni. La *Kodak* era la sua sensibilità»⁶¹.

Che vuol dire questo? perchè il fotografo qui è impassibile? Generalmente di questo atteggiamento si è dato una lettura politica. Si è pensato cioè che il fotografo fosse impassibile solo perchè «non interessato» all'evento. Ebbene ciò che invece qui in conclusione al mio intervento voglio proporre, è che questo atteggiamento sia dovuto non solamente a questo, ma soprattutto al sistema mediatico che su quel tipo di ideologia si fondava. Credo infatti che quella impassibilità sia, ben più di quanto non sembri, incardinata ad una particolare concezione del dispositivo «comunicazione fotografica» in sè. Essa è d'altronde quella stessa concezione tecnologica ed emozionale che è alla base di tutto il pensiero nazionalista dell'epoca. È cioè, potremmo dire con Crary, un'impassibilità che è legata, non tanto a una disposizione d'animo, quanto a una «tecnica di osservazione»⁶² che ha altrove il suo centro. In particolare essa trova questo baricentro nel suo opposto, ovvero nella grande emozionalità che queste foto in patria dovevano suscitare, quella stessa su cui l'intero assunto nazionale poggiava.

Per spiegare questo concetto mi appoggerò ad un articolo di Nino Salvaneschi del febbraio 1912 per il «Resto del Carlino». È *La guerra, da vicino*, un elzeviro relativo alle cinematografie di guerra⁶³. Mi baserò però anche su *La tigre* di Serafino di Gubbio del 1913, cioè su quello che sappiamo essere il primo abbozzo del *Si gira...*⁶⁴ Infine proverò a trovarne le basi di questo atteggiamento nel pensiero di un filosofo dell'epoca già efficacemente analizzato nel suo *L'occhio sensibile* da Silvio Alovio⁶⁵. Mi riferisco al tardo positivista Roberto Ardigò.

Partiamo da Nino Salvaneschi. Nel suo articolo, che poi è un commosso reportage della visione di una cinematografia dal vero di guerra, fatta in un giorno qualunque all'ora in cui in sala ci sono solo giovanissimi garzoni di bottega, il giornalista pavese sostiene una tesi di non poco conto: il cinema, ovvero l'immagine analogica della guerra, ci permetterebbe di vivere

⁶¹ VALERA, *Le giornate di Sciarra Sciat fotografate*, cit., p. 15.

⁶² J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA) 1990 (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e Modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013).

⁶³ N. SALVANESCHI, *La guerra, da vicino*, «Il Resto del Carlino», 22 febbraio 1912, p. 3.

⁶⁴ Per una storia del testo si veda F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 18-19.

⁶⁵ S. ALOVISIO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2013, pp 6-125.

l'esperienza della battaglia molto meglio che al campo. Il cinema cioè, trasportando l'esperienza dal campo di battaglia alla sala, la trasforma da evento pericoloso, quindi difficile da 'godersi' nella sua complessa emozionalità e sensazionalità, in evento emozionale puro. Ne esalta la percezione invece di depotenziarla.

Curiosa inversione, si dirà. Quasi una bizzarria. In parte è vero. Si tratta in fondo pur sempre di «stampa sensazionalista» (uso volutamente questo termine storicizzandolo, cioè riportandolo all'uso etimologico che se ne faceva al tempo, di comunicazione che tende ad eccitare l'emozionalità) cioè, in quel caso, di stampa nazionalista. Però è da notare che, nello stesso periodo, non solo in Italia ma un po' in tutta Europa, sui giornali e nelle riviste, al di fuori del contesto di quella guerra, si rincorrevano da tempo sempre più resoconti giornalistici e testi narrativi che avevano al centro non semplicemente «morti filmate» (come in fondo già nel racconto del 1907 di Apollinaire *Un beau film*⁶⁶) ma soprattutto morti o violenze reali riprese per caso da operatori di cui si notava, durante lo svolgersi della tragica scena, la completa impassibilità⁶⁷. Protagonisti, oltre all'operatore, erano qui improbabili paracadutisti che morivano gettandosi con un ombrello da una torre⁶⁸, attori che rimanevano intrappolati sott'acqua⁶⁹, attrici uccise in scena dall'amante⁷⁰. Erano cioè reportage e racconti che narravano o postulavano l'esistenza di una ricercata, ma anche socialmente condivisa, schizofrenia emotiva che allontanava sempre più la sensazione (cioè il momento in cui il dato sensibile, come avrebbe detto Ardigò e con lui tutta la tradizione e positivista, incrociava il corpo), dalla percezione, ovvero dalla contestualizzazione di questo stesso dato nell'ambito della coscienza. La sensazione era destinata appunto, proprio perchè ormai

⁶⁶ G. APOLLINAIRE, *Un beau film*, «Messidor», 23 dicembre 1907, ora in G. Apollinaire, *Œuvre en prose. Vol. I*, Gallimard, Paris 1977, pp. 198-202.

⁶⁷ L. MAZZEI, *Non fermate quella manovella! Don't stop that krank!* in *Catalogo del 39° Festival dei Popoli*, Firenze 1998, pp. 127-150; ora anche in P. L. BASSO, *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni*, Guaraldi, Rimini 2003, pp. 205-229.

⁶⁸ *Il suicidio col paracadute, finale di un dramma cinematografico*, «La Cine-fono e la rivista cinematografica», 5 ottobre 1912, (212), p. 6.

⁶⁹ *Una film drammatica*, «La Vita cinematografica», 25 luglio 1911 (11), p. 7; *Finzione cinematografica finita cinematograficamente a Budapest. Mortale salto da un ponte*, «La Vita cinematografica», 15 settembre 1912 (17), pp. 14-15.

⁷⁰ Quest'ultimo caso, nella realtà, non avvenne mai. Fu solo ipotizzato in vari racconti, come, all'epoca (cioè prima di Pirandello), L. MARONE, *Sulla roccia. Episodio cinematografico*, «La Cine-fono e la rivista fono-cinematografica», 5 novembre 1910 (131), pp. 13-14; E. RUGGIERO, *Una film eccezionale*, «La Cine-fono e la rivista fono-cinematografica», 20 maggio 1911 (158), p. 7; U. MENICHELLI, *Il ritorno*, «La Vita cinematografica», dicembre 1913 (23-24), pp. 93-97.

slegata del tutto dalla percezione, a svolgersi in un corpo impassibile, che dislocava altrove la sua emozionalità, la seconda era invece destinata a trovare altrove, in un corpo lontano, la sua emozione, creando con questo l'impressione di un sostanziale rallentamento nel tempo, oltre che di un allontanamento nello spazio, della sensazione stessa. Non è cioè in questo caso un oggetto ad essere conservato per effigie, ma la sua percezione. Si dirà che il rapporto fra questi testi e queste cinematografie è forzoso, ma è bene notare anche che si tratta di resoconti giornalistici che, guarda caso, in Italia, avrebbero trovato la loro punta massima a guerra di Libia appena finita. L'emersione più eclatante è il fatto di sangue dell'attrice Adriana Costamagna, cinematografista orrendamente azzannata dal leopardo Brahma sul set de *Il Mistero di Jack Hilton* nell'autunno del 1913⁷¹. Una violenza scioccante, che l'operatore (ma ripetiamo, in quei mesi erano eventi che avvenivano in continuazione) riprese senza perdere un colpo della sua manovella, dando poi addirittura la possibilità ad una rivista di utilizzare i singoli fotogrammi di quello strazio come clichè fotografici pubblicitari (ma già era successo con la morte del paracadutista Reichelt ripresa dalla Pathé e stampata in sette fotogrammi da «L'illustration Française»⁷²) e offrendo a Pirandello, probabilmente, lo spunto per il suo *La Tigre*, diventato poi nel 1915 *Si gira...*, e nel 1925 *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*. Queste prose giornalistiche dettero dunque alimento in Pirandello alla nascita del romanzo dedicato ad un'umanità schizoide che aveva riposto, nella macchina – sembrava dire Pirandello con Valera – la sua sensibilità, e nella violenza della guerra la sua soglia di percezione minima. A separare la percezione dalla sensazione insomma

⁷¹ A. DE MARCO, *Il tragico incidente*, «La Vita cinematografica», 1913, (20), p. 25.

⁷² *Un saut mortel en parachute*, «L'illustration», 10 février 1912 (3598), p. 6. Sulla pagine della rivista sono pubblicate ai lati del testo, disposti in verticale, una, serie di fotogrammi: la *planche de contact* che sta sul margine sinistro, ripresa da una camera posizionata sulla torre, mostra a distanza ravvicinata l'inventore che, superata la staccionata, spicca il volo; quella che sta sul margine destro, l'impatto del corpo con il suolo, ripreso da altra camera che è posta invece a livello del terreno. Il fatto avvenne il 4 febbraio 1912. I fotogrammi erano tratti da un film Pathé di 43 m.: *L'Expérience tragique de la tour Eiffel – La Mort de l'inventeur Reichelt* (cfr. H. BOUSQUET, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Editions Henri Bousquet, 1994-2004). Secondo «L'illustration», il brano fu inserito anche nel *Pathé-Journal*. In Italia venne distribuito invece sicuramente a partire dal 9 febbraio, con il titolo *Tragica caduta dell'inventore Reichelt* (e durata dichiarata di 50 m.) quale «notizia straordinaria» della serie *Ultimissime*, delle quali nello stesso giorno era uscita anche la *34a Serie Autentica della Guerra* (cfr. P.E.C., *Le "Ultimissime"*, «Rivista Pathé», 18 febbraio 1912, 43, p. 13). Al Cinema Edison di Firenze, dal 18 al 20 febbraio, passò per certo insieme a queste ultime (cfr. *Il tragico volo dell'aviatore Reichelt*, «Fieramosca», 18-19 febbraio 1912, p. 5; *Sala Edison*, «Fieramosca», 20 febbraio 1912, p. 5.).

nel 1912, non erano più ormai i processi fisiologici attivati in un corpo personale, ma quelli funzionanti in un complesso meta-corpo sociale fatto di carne, celluloidi e metallo, nel quale la pellicola, riscoperta quasi la sua etimologia, era diventava la pelle, mentre la percezione della violenza, tutt'altro che annullata ma anzi potenziata da quell'ebbrezza di sangue che Valera come altri non mancano mai di sottolineare, si era allontanata in maniera ricercata nel tempo e nello spazio. Essa non risultava annullata, ma solo *dislocata*, perchè proprio nella grande emozionalità sociale, risiede il centro del discorso nazionalista, e nel sensazionalismo stesso, più che nella vicenda, risiede il meccanismo attrazionale cui la stampa di guerra, così come l'orrore filmico denunciato da Pirandello, si basava. Pellicole e lastre si presentavano dunque in questo contesto come un mezzo, non solo per trattenere l'immagine (o per eternarla come diceva la pubblicità di Ganzini del 1910), e neanche solo per veicolare emozioni, ma anche per surrogare in un organismo-dispositivo più ampio un'epidermide altrimenti inesistente; quasi a compensare con quest'atto più l'ansia per una rarefazione del corpo, che cercare invece (come altrimenti si potrebbe comunemente immaginare) di espanderlo all'infinito.

Se un ruolo dunque la guerra di Libia, anticipando in questo la Grande Guerra, ha ricoperto all'interno della svolta iconica italiana, questo è dunque, a mio parere, quello di aver fatto emergere con forza una mutazione nella sensibilità, ed il suo necessario disporsi, sotto il piccone distruttore dell'incipiente nazionalismo, in una geografia del sentimento che allontanava questo sempre più dalla percezione, rendendola di fatto un atto talmente meccanico da non esser più corporeo se non per metafora.