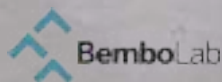
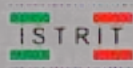




Heinrich Vogeler, incisione n. 26,
“Österreichische Truppen auf dem Vormarsche in Galizien”
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto
Heinrich Vogeler, engraving no. 26,
“Österreichische Truppen auf dem Vormarsche in Galizien”
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

Si ringraziano le seguenti istituzioni ed enti che hanno reso possibile questo catalogo
The editors thank the following institutions and organization for making this catalogue possible



©Editrice Storica - 2025
ISBN: 978-88-96674-95-6

Il seguente catalogo viene distribuito gratuitamente online dai curatori,
previa autorizzazione della casa editrice

The following catalogue is distributed online free of charge by the
curators, subject to the publisher's authorization

Disegno e grafica - Design and graphic

Simone Da Dalt

Selezione delle immagini - Image selection

**Nicola Callegaro, Giacomo Carlesso, Dino Casagrande,
Simone Da Dalt, Albane de Labarthe, Stefano Gambarotto,
Jasmine Miraval, Stanislava Pinchuk, Andrii Rachynskiy, Daniil
Revkovskiy, Laura Scarpa**

Traduzione - Translation

Jasmine Miraval

Fotografia di Luigi Marzocchi n. 736, *Dalla nostra prima linea su M.
Pertica (s'intravedono sentinelle austriache)*

©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

Photography no. 736 by Luigi Marzocchi, *From our front line on M.
Pertica (Austrian sentries can be glimpsed)*

©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto





Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati

Nicola Callegaro
Stefano Gambarotto
Alessandro Scarsella

Curato da - edited by
Simone Da Dalt
Jasmine Miraval

GIORNI DI GUERRA

A 110 anni dall'entrata dell'Italia nella Grande Guerra

DAYS OF WAR

110 years after Italy's entrance into the Great War

1915 - 2025

Editrice Storica

736



On this page, Luigi Marzocchi,
no. 645, *Sentry at the entrance of a tunnel*
On the next page, Luigi Marzocchi,
no. 659, *On the ridges of Mt. Cengio. Little guards*
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

Sommario - Table of contents

Alessandro Scarsella

La Guerra rappresentata (pp. 7 - 15)

The War represented (pp. 9 - 14)

Stefano Gamberotto

La fotografia a colori nella Grande Guerra. Il sistema autochrome dei fratelli Lumière (pp. 16 - 20)

Color photography in the Great War. The autochrome system of the Lumière brothers (pp. 17 - 21)

Giacomo Carlesso

Giorni di guerra di Giovanni Comisso: 1965 - 2025

(pp. 23 - 28)

Days of war by Giovanni Comisso: 1965 - 2025

(pp. 22 - 29)

Nicola Callegaro

La Guerra invisibile: cinema italiano e rappresentazione del conflitto 1915 - 1918 (pp. 31 - 47)

The invisible War: Italian cinema and the representation of the 1915-1918 conflict (pp. 30 - 46)

Laura Scarpa

Il fumetto italiano della Grande Guerra, dal 1915 - 1918 in poi (pp. 48 - 72)

Italian comics of the Great War, from 1915 - 1918 onwards (pp. 49 - 73)

Dino Casagrande

Giulio Aristide Sartorio,

immagini della Prima Guerra Mondiale (pp. 75 - 93)

Giulio Aristide Sartorio:

images of the First World War (pp. 74 - 93)

In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 659,

Sui costoni di M. Cengio. Piccole guardie;

A fianco, Luigi Marzocchi, n. 645,
Sentinella all'imbocco di una galleria

©Collezione del Museo della Battaglia
di Vittorio Veneto

Simone Da Dalt

Luigi Marzocchi e la fotografia stereoscopica

(pp. 95 - 113)

Luigi Marzocchi and stereoscopic photography

(pp. 94 - 113)

Simone Da Dalt

Heinrich Vogeler: *Aus dem Osten e Die Märchen vom lieben Gott* (pp. 115 - 127)

Heinrich Vogeler: *Aus Dem Osten and Die Märchen Vom Lieben Gott* (pp. 114 - 126)

LA GUERRA IN MOSTRA (p. 128)

THE WAR ON DISPLAY (p. 129)

Simone Da Dalt

Luigi Marzocchi e Heinrich Vogeler (p. 131 - 152)

Luigi Marzocchi and Heinrich Vogeler (p. 130 - 153)

L'OMBRA DEL FOTOGRAFO (p. 155)

THE PHOTOGRAPHER'S SHADOW (p. 154)

Cristina Pividori

Le Dinamiche della Postmemoria: l'Arte visiva come Luogo vivente della Memoria (pp. 156 - 179)

The Dynamics of Postmemory: Visual Art as a living Site of Remembrance (pp. 157 - 178)

Jasmine Miraval

L'Ombra del Fotografo. Il Museo come Corpo della Memoria (pp. 180 - 195)

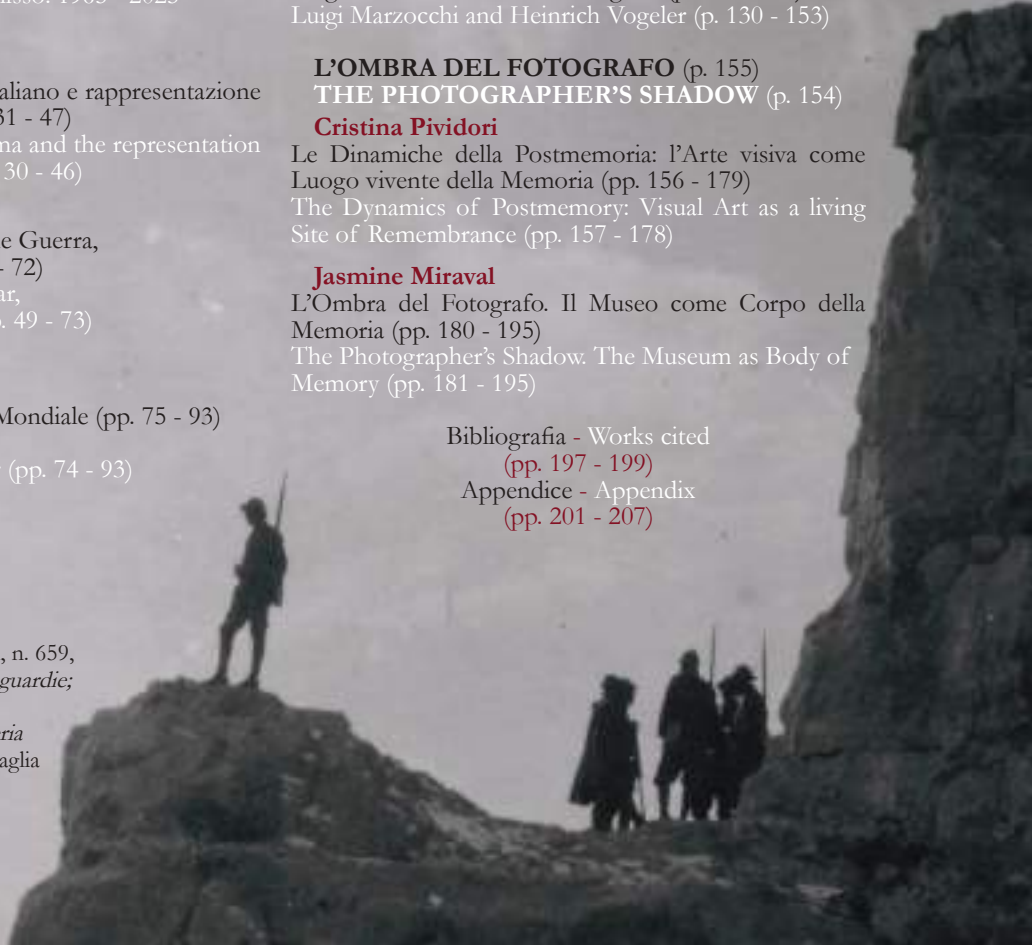
The Photographer's Shadow. The Museum as Body of Memory (pp. 181 - 195)

Bibliografia - Works cited

(pp. 197 - 199)

Appendice - Appendix

(pp. 201 - 207)





Luigi Marzocchi, no. 889, *Frontline bunkers*
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

LA GUERRA RAPPRESENTATA

Alessandro Scarsella

L'attenzione sulle componenti antropologiche immerse nella rappresentazione della Grande guerra e dell'interazione dei linguaggi nella composizione delle posizioni personali e delle testimonianze individuali, enucleano modelli cognitivi e comportamenti sociali presenti originariamente nella narrazione della guerra ma rivelandosi di ben maggiore durata. La priorità è assunta nel corso della Prima guerra mondiale dalla fotografia, in quanto tecnologia in fase evolutiva, affidata normalmente a esperti, sebbene già destinata a un uso di massa attraverso la diffusione, anche in Italia, di macchine fotografiche per dilettanti, le Kodak utilizzate sia dagli ufficiali, sia dai soldati. La fotografia, dunque, come rappresentazione e punto di vista oggettivo-soggettivo destinato a coesistere con la scrittura privata (cartoline, lettere, diari) da una parte, dall'altra con la persistenza del disegno e della grafica. I diversi linguaggi si manifestano all'interno e all'esterno della comunicazione letteraria e giornalistica che dimostra di avvalersi delle potenzialità illustrative (e propagandistiche) sia della fotografia, sia del segno grafico. Consapevoli dell'urgenza di un confronto e dell'individuazione di *case study* adeguati a un doveroso approfondimento del tema, e **in concomitanza con il 110° Centenario della Grande Guerra in Italia, 1915 - 2025, Il Museo della Battaglia di Vittorio Veneto e l'Università Ca' Foscari - Dipartimento Studi Linguistici e Culturali Comparati (Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto), hanno svolto**

un'attività congiunta nelle rispettive sedi espositive e negli spazi culturali di Vittorio Veneto e di Venezia, con la realizzazione di tre giornate di studi e di un *international seminar*, corredati da iniziative espositive di carattere didattico, libri, *reading*, cinematografia. Il focus è stato posto sulla rappresentazione comparativa della guerra nei tre diversi media della fotografia, della scrittura, della grafica, del fumetto e della *graphic novel*. Dedicata alla riscrittura della Grande guerra nei comics e nella *graphic novel*, la pubblicazione di un *call for papers* curato da The ICLA Research Committee on Comics Studies and Graphic Narrative e dal Laboratorio per lo studio letterario del fumetto (Venezia), ha coinvolto *international scholars*, nonché studiosi, ricercatori, disegnatori e sceneggiatori. Analogamente un open call internazionale ha dato luogo a un concorso d'arti visive indirizzato a vitalizzare la post-memoria della Grande guerra nelle opere di giovani artisti, indicando tuttavia la medesima intersezione tra fotografia e pittura frequentata da Aristide Sartorio in quegli eponimi giorni di guerra.

Alcune riflessioni a margine

Secondo la constatazione a suo tempo avanzata, una vena narrativa dedicata alla guerra fece immediato seguito al primissimo impulso di dare alla stampa da una parte certi diari di professionisti della penna redatti al fronte, dall'altra le lettere dei soldati e dei prigionieri di guerra. Ma quanto si impose allo

studio della Prima guerra mondiale è l'immissione prepotente nel novero delle fonti di materiali autobiografici e di documentazione privata inedita, della cui pubblicazione stanno sì prendendosi cura in massima parte gli storici, sempre più attenti al contributo delle soggettività alla definizione dei fenomeni e degli eventi, ma senza per questo poter sfuggire all'istruttoria linguistico-letterario. E occorre già stabilire delle distinzioni tra le lettere spedite dal fronte e quelle inviate ai famigliari e agli amici dai campi di prigionia. Fermo restando che entrambe soggiacciono agli effetti diretti o indiretti della censura e dell'autocensura, le due situazioni esprimono una diversa condizione esistenziale, contraddistinta da aspettative e timori differenti. Immune dall'intervento censorio, la forma diaristica si separa ovviamente dall'epistolare per l'orientamento in primo luogo autoreferenziale, quindi secondariamente indirizzato a un lettore ideale e comunque lontano dal contesto, proponendosi come quella più idonea ad accogliere impegni di scrittura e riscrittura dell'esperienza bellica. Diari e scritture private reali e immaginari alla base di itinerari di post-memoria recenti, da Claudio Rigon, *I fogli del capitano Michel* (2009) a *La riconoscenza* di Fernando Marchiori (2024): ma anche le fotografie stereoscopiche di Marzocchi e le incisioni di Vogeler funzionano in seno alla post-memoria come frammenti e manoscritti ritrovati.

Dalla scrittura privata al romanzo

Si obietterà che queste tipologie di produzione privata non possono che rientrare a fatica nel dominio dell'ermeneutica letteraria, vistanne la stilistica scadente ed eventualmente preterintenzionale di testimonianze indotte da emergenze e incognite estranee alla progettazione testuale genuina. Senza

voler rimettere in circolo la controversia del rapporto tra letterarietà e dominio extraletterario, di gran lunga affossata sia dagli storici, come accennato, sia dai praticanti dei cosiddetti *cultural studies* e della *post memory*, si tratta di individuare nelle scritture dell'"io", quantunque di un io esposto e debole, come quello del soldato, la manifestazione negativa di funzioni parallele a quelle della maggiore letteratura di guerra. Va tuttavia sottolineato, piuttosto che lo shock nazional-popolare provocato dalla circostanza, il carattere di massa di questa esperienza di scrittura-lettura che esce per la prima volta sulla scena, determinando delle interazioni linguistiche non prive di conseguenze sulla concezione dello scrivere come atto comunicativo e sulla ricezione dei testi letterari aventi, tra gli anni Venti e Trenta, come oggetto la guerra.

Dallo studio delle lettere dei soldati emerge tuttavia un procedimento di consapevole standardizzazione finalizzato a rassicurare la famiglia e rimuovere l'incombente sensazione di annientamento generale. Un regime narrativo angusto, ma non per questo da ritenere banale e superfluo, va posto quindi all'origine della monotonia delle missive dal fronte, osservabile nella ripetitività delle formule di conferma del buono stato di salute, nella richiesta di informazioni sull'andamento del lavoro dei campi e sulla vita quotidiana della famiglia, quindi nell'ottimismo automatico e troppo convenzionale per essere veramente rincuorante e designato a spegnersi con il troncamento improvviso del carteggio. L'alternativa a questo comportamento subalterno assolutizza piuttosto la posizione individuale in disperato mito autobiografico, a non molta distanza da quanti, resi con piena evidenza folli dalla guerra e privi di ulteriori strumenti di elaborazione, scavarono una trincea dentro se stessi rifugiandovisi dentro. In tal senso, prima ancora di

THE WAR REPRESENTED

Alessandro Scarsella

The focus on the anthropological components embedded in the representation of the Great War, and on the interaction of languages in shaping personal perspectives and individual testimonies, brings to light cognitive models and social behaviors originally present in war narratives, but which have proven to be far more enduring. During the First World War, *photography* assumed priority as a technology still in development, generally entrusted to experts, although already destined for mass use through the diffusion - even in Italy - of amateur cameras, such as the Kodaks used by both officers and soldiers. Photography thus functioned as both representation and as an objective-subjective point of view, coexisting on the one hand with private writing (postcards, letters, diaries) and, on the other, with the persistence of drawing and graphic art. These different expressive forms manifested themselves both within and outside literary and journalistic communication, which drew upon the illustrative (and propagandistic) potential of both photography and graphic design. Aware of the urgency of comparative investigation and of the need to identify suitable case studies for a necessary deepening of the topic - and **on the occasion of the 110th anniversary of the Great War in Italy, 1915 - 2025 - the Museo della Battaglia di Vittorio Veneto and Ca' Foscari University of Venice - Department of Linguistic and Comparative Cultural Studies (Laboratory for Literary Study of Comics) carried out a joint initiative in their respective exhibition and cultural spaces in Vittorio Veneto and Venice.** This initiative included three study days and an international

seminar, accompanied by educational exhibitions, readings, and film screenings. The focus was placed on the comparative representation of war across three media: photography, writing, and graphic art, including comics and the graphic novel. Dedicated to the rewriting of the Great War in comics and graphic novels, a call for papers curated by *The ICLA Research Committee on Comics Studies and Graphic Narrative* and the *Laboratory for Literary Study of Comics (Venice)* engaged international scholars, researchers, illustrators, and scriptwriters. Likewise, an international open call led to a visual arts competition aimed at revitalizing the *post-memory* of the Great War in the works of young artists, while highlighting the same intersection between photography and painting that Aristide Sartorio explored during those eponymous days of war.

Some Reflections in Passing

As was observed long ago, a narrative current devoted to war immediately followed the very first impulse to publish, on the one hand, the diaries of professional writers drafted at the front, and on the other, the letters of soldiers and prisoners of war. What soon emerged in the study of the First World War was the powerful inclusion among the sources of autobiographical materials and previously unpublished private documentation. Their publication has largely been undertaken by historians increasingly attentive to the contribution of subjectivity in defining phenomena and events, without, however, being able to disregard linguistic and literary inquiry. It is necessary to distinguish

between letters sent from the front and those written from prisoner-of-war camps to family and friends. Both, while subject to direct or indirect censorship and self-censorship, express different existential conditions marked by distinct expectations and fears. Free from censorial intervention, the diary form naturally separates itself from the epistolary for its primarily self-referential orientation, only secondarily addressed to an ideal reader distant from the context, making it particularly suited to the work of writing and rewriting the war experience. Diaries and private writings, both real and imagined, have formed the basis for recent *post-memory* explorations - from Claudio Rigon's *I fogli del capitano Michel* (2009) to Fernando Marchiori's *La riconoscenza* (2024); but also through Marzocchi's stereoscopic photographs and Vogeler's engravings, which operate within *post-memory* as recovered fragments and rediscovered manuscripts.

From Private Writing to the Novel

One might object that such forms of private production can scarcely fall within the domain of literary hermeneutics, given the often poor stylistic quality or even unintentional nature of testimonies produced under emergency conditions, foreign to any genuine textual design. Without reopening the old controversy over the relationship between literariness and the extraliterary domain - largely set aside both by historians and by practitioners of the so-called *cultural studies* and *post-memory* - it is necessary to recognize in these writings of the 'I', even of a fragile and exposed 'I' such as the soldier's, the negative manifestation of functions parallel to those of the major literature of war. Rather than emphasizing the national-popular

shock of the circumstance, one must note instead the *mass character* of this unprecedented writing-and-reading experience, which generated linguistic interactions that had significant consequences for conceptions of writing as a communicative act and for the reception of war-related literary texts in the 1920s and 1930s.

The study of soldiers' letters reveals a process of conscious standardization aimed at reassuring families and dispelling the looming sense of total annihilation. This narrow narrative regime, though restricted, should not be dismissed as trivial, for it explains the monotony of correspondence from the front - the repetitive confirmation of good health, requests for news of farm work and daily life, and the automatic optimism too conventional to be truly comforting, ending abruptly when the exchange was cut short. The alternative to this subordinate behavior lies in the absolutization of individual position within a desperate autobiographical myth - close to those who, driven insane by war and deprived of tools for reflection, dug a trench within themselves and took refuge there. In this sense, even before identifying with any dominant social group, the writer's inner excavation finds protection within the anthropological structures underlying traditional literary genres (lyric, epic, comic), channeling into them a personal legend that, in contact with the physical revulsion of death and the macabre spectacle experienced firsthand, constantly risks slipping into alienation or other forms of failed existence.

Because of its subsequent redaction - exempt from censorship and detached from oral transmission - literature faithfully reports those horrors of war otherwise legible only in soldiers' medical records, the same horrors seen by the soldiers themselves at the front and in the rear but never expressed in

connotarsi per il proprio grado di appartenenza al gruppo sociale egemone, lo scavo compiuto dallo scrittore troverà protezione dietro le strutture antropologiche soggiacenti ai generi letterari tradizionali (lirico, epico, comico) incanalando in esse un'analogia leggenda personale che, a contatto con il ribrezzo fisico della morte e lo spettacolo del macabro toccato con mano, rischia sempre di scivolare bruscamente verso l'alienazione e le altre forme di esistenza mancata.

Per questo elemento di redazione successiva, nonché esentata dal controllo della censura, sottraendoli alla trasmissione orale, la letteratura riporterà fedelmente quegli orrori della guerra che si possono leggere solo nelle cartelle cliniche dei soldati e che i soldati stessi avevano visto con i loro occhi in prima linea e nelle retrovie, ma non avevano potuto e saputo riferire per iscritto nelle loro lettere. Per questo altresì diari e memorie, racconti e romanzi rappresentano per le ricerche sulla Prima guerra mondiale una fonte storica integrativa non trascurabile, sebbene la relativa libertà di lettura dell'evento soggiaccia inevitabilmente alla norma del regime narrativo in cui il soggetto ha inteso incardinare la sua voce. Pertanto, occorre acquisire le narrazioni di taglio romanzesco impiantate nella cornice della Prima guerra mondiale come un campione di indagine complesso, al centro di intersezioni e opposizioni significative che situano il testo in una raggiera di percorsi ideologici antitetici ma congiunti a modalità discorsive costanti.

Chiavi di lettura e modelli interpretativi

Le premesse fin qui enunciate si dimostrano forse efficaci per un più preciso inquadramento dei documenti cinematografici e per soppesare la loro notevole rilevanza nella rielaborazione e trasmissione

dei contenuti della memoria storica, a partire dalla sovrapposizione di elementi di *fiction* e *non-fiction* negli archivi dell'immaginario collettivo e, quindi, dalla duplice funzione del cinema come riscrittura di testi letterari e finzione ricostruttiva. Nella progettazione e nel montaggio del film non solo incide infatti l'assunzione unitaria dell'evento storico come testo ai fini della sua rappresentazione ma anche, a ben vedere, la chiave di lettura prescelta, come succede per esempio con l'antimilitarismo in *All'Ovest niente di nuovo* (1930) di Lewis Milestone, *Orizzonti di gloria* (1957) di Stanley Kubrick, *Gli anni spezzati* di Peter Weir (1981). Nei tre film l'orientamento pacifista degli autori ha determinato le deviazioni sensibili dal canovaccio iniziale suggerendo aperture più ampie e connessioni intertestuali dirette. Si pensi al finale lirico del film di Milestone, tanto distante dalla "nuova oggettività" della formula del libro di Remarque, riecheggiata parodisticamente anche nel titolo del romanzo. Si pensi all'innesto nel capolavoro di Kubrick della sequenza dell'ingresso del padre confessore nella cella dei condannati a morte per codardia dove, accogliendo l'influenza di Camus, l'episodio invita a leggere la guerra come allegoria della solitudine dell'uomo davanti alla morte percepita come evento assurdo. Infine, Peter Weir conferisce maggiore respiro politico al sacrificio inutile del corpo di spedizione australiano nel Bosforo citando, nell'immagine fissa che conclude il film, una foto scattata da Robert Capa durante la guerra di Spagna. Sorprendenti ma raramente gratuite, le soluzioni estetiche provenienti dal linguaggio del cinema forniscono indicazioni indubbiamente vantaggiose al tentativo di costituire un *corpus* di testi che corrispondano a principi di correlazione tra soggetti e strategie interpretative. Analogamente le componenti di filtro della elaborazione della guerra, prima vissuta come

esperienza autobiografica poi divenuta testo, vanno ricercate nei modelli dell'immaginario culturale maturati anteriormente e nell'imminenza dell'esplosione del conflitto.

Si tratta di codici di rappresentazione estetica la cui forza mediatica, trapassata dal melodramma, alla letteratura popolare, al cinema, mette in discussione il principio della realtà e tra parentesi la scia di sangue che la guerra, nel suo carattere di determinazione razionale politico-economica, trascina con se stessa. Il cinema, latore con la fotografia, di un'obiettività non consentita, rilancia i prototipi della rappresentazione romantica della liberazione nazionale e stilemi di un fattore umano che la guerra stessa, come esperienza tecnologica, annienta fin dall'inizio, fin dal suo primo concepimento sul piano industriale e del correlato progetto di razionalizzazione. Narrazioni metonimiche e soggetti metaforici prevalgono, per ragion di stato, sull'impossibile mandato di verità, privilegiando artifici ed effetti speciali, tutti quelli possibili per una ricostruzione muta della guerra lontana dalla verità del fronte. È probabile che si tracci a questo una linea di confine tuttora invalicabile nel rapporto tra una rappresentazione che diviene registrazione e il punto di vista tendenzioso che ne addomestica e allinea l'impatto. La ricerca del vero è quindi un dato contestualmente irrilevante e la menzogna eclissa progressivamente il dolore. Chi entra con la fotografia e con il cinema nel labirinto dell'immaginario, sa che ci sono porte d'uscita, ma non saprà mai qual è la porta giusta. La soppressione di ogni opposizione critica, la depressione della critica stessa come funzione intellettuale a vantaggio della creazione del consenso è il minimo che può comportare il sistema totalitario implicito nella progettazione autoritaria.

La letteratura, meno coinvolta sul piano della riproducibilità tecnica e destinata a un target elitario, si esonera talora, sfuggendo allusivamente a questo mandato; non sfuggendo alla censura, inevitabile, ma aggirando l'ostacolo con figure oblique, ironia, contemplazione. Elementi tutti presenti in *Giorni di guerra* di Giovanni Comisso, la cui edizione definitiva risale al 1965, a cinquant'anni di distanza dall'entrata in guerra, a sessanta dall'occasione di rilettura attuale che ha inteso richiamare il titolo del capolavoro dello scrittore trevigiano.

their letters. For this reason, diaries and memoirs, short stories and novels represent for research on the First World War an important complementary historical source, though the relative freedom of their interpretation remains bound to the narrative framework within which the author anchored his voice. Thus, war narratives of novelistic form should be understood as complex fields of inquiry, located at the intersection of significant ideological oppositions yet united by recurring discursive modes.

Interpretive Keys and Models

The premises outlined thus far prove useful for a more precise framing of cinematic documents and for assessing their remarkable importance in the re-elaboration and transmission of historical memory, beginning with the overlap between fiction and non-fiction in the archives of collective imagination, and with the dual function of cinema as both literary rewriting and reconstructive fiction. In film conception and editing, not only does the unified assumption of the historical event as text influence its representation, but so too does the chosen interpretive key. This can be seen, for example, in the antimilitarism of *All Quiet on the Western Front* (1930) by Lewis Milestone, *Paths of Glory* (1957) by Stanley Kubrick, and *Gallipoli* (1981) by Peter Weir. In all three films, the pacifist orientation of the authors led to significant deviations from their sources, opening broader interpretive perspectives and direct intertextual connections. Milestone's lyrical ending departs markedly from the 'new objectivity' of Remarque's novel (echoed parodically even in its title). Kubrick, by inserting the scene of the chaplain entering the cell of soldiers condemned to death for cowardice

- under the influence of Camus - invites us to read war as an allegory of man's solitude before death, perceived as an absurd event. Finally, Peter Weir expands the political dimension of the futile sacrifice of the Australian expeditionary corps in the Dardanelles by concluding his film with a still image quoting a photograph taken by Robert Capa during the Spanish Civil War. Astonishing yet rarely gratuitous, these aesthetic choices derived from cinematic language offer valuable indications for establishing a corpus of texts corresponding to principles of correlation between subjects and interpretive strategies. Similarly, the filters through which the experience of war - first lived, then textualized - was mediated must be sought in the cultural imaginary models developed before and on the eve of the conflict.

These aesthetic codes of representation, whose media force passed from melodrama to popular literature and cinema, call into question the principle of reality itself - alongside the trail of blood that war, in its rational political and economic design, inexorably carries. Cinema, together with photography, conveys an objectivity that cannot truly be granted, reviving the prototypes of romantic representations of national liberation and the stylistic traits of a human factor that war, as a technological experience, annihilates from the outset, from its very industrial conception and its attendant project of rationalization. Metonymic narratives and metaphorical subjects prevail, for reasons of state, over the impossible mandate of truth, favoring artifice and special effects for a silent reconstruction of war, distant from the reality of the front. This likely marks an unbridgeable boundary between representation that records and the biased perspective that domesticates and aligns its impact. The pursuit of truth thus becomes contextually

irrelevant, and falsehood progressively eclipses suffering. Whoever enters, through photography and cinema, the labyrinth of the imaginary, knows that there are exits - but never which one is the right door. The suppression of all critical opposition, and the decline of criticism itself as an intellectual function in favor of the creation of consensus, is the minimum that can result from the totalitarian system implicit in authoritarian design.

Literature - less constrained by technical reproducibility and aimed at an elite audience - sometimes escapes this mandate, eluding censorship not by confronting it directly but by circumventing it through oblique figures, irony, and contemplation. All these elements are present in *Giorni di guerra* by Giovanni Comisso, whose definitive edition dates to 1965 - fifty years after Italy entered the war and sixty years from the current occasion of rereading that has sought to recall the title of the Treviso writer's masterpiece.

On the next page, Luigi Marzocchi, no. 867, *In the crater of a shell. New war folk songs*
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



Luigi Marzocchi, n. 867, *Nel cratere di una granata. Nuove canzonette*
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

LA FOTOGRAFIA A COLORI NELLA GRANDE GUERRA. IL SISTEMA AUTOCHROME DEI FRATELLI LUMIÈRE

Stefano Gambarotto

La Grande Guerra ha consegnato alla memoria collettiva il ritratto di un conflitto in bianco e nero. Quello scontro titanico, da cui ci separa ormai un secolo di distanza, fu uno dei primi eventi di portata epocale ad essere documentato in modo massiccio con il ricorso alla fotografia e alla cinematografia. Squadre di operatori e di fotoreporter si muovevano nelle retrovie e lungo i fronti per raccontare la vita dei combattenti a chi era rimasto a casa. Il risultato del loro lavoro furono chilometri di pellicola e centinaia di migliaia di scatti realizzati per alimentare la cronaca sulle pagine dei giornali e sugli schermi dei cinegiornali o per servire gli obiettivi della propaganda. Uno straordinario patrimonio di immagini dal quale oggi ci osservano i volti giovani di tanti soldati di allora, appartenenti alla generazione che, in larga parte, fu spazzata via dalla ferocia di un conflitto senza senso. Le emozioni che quegli scatti riescono ancora a comunicare, a volte sono rese ancor più intense dalla presenza inaspettata del colore. Come abbiamo premesso, benché la quasi totalità dell'immagini che costituiscono oggi la memoria del conflitto combattuto fra il 1914 e il 1918, siano state scattate in bianco e nero, all'epoca era già disponibile una tecnica di ripresa che consentiva di arricchire il ritratto fotografico con lo straordinario elemento che è il colore. L'avevano ideata i francesi Auguste e Louis Lumière, pionieri del cinema. Nel 1903, a sessant'anni dalla nascita della fotografia, i due fratelli depositarono il brevetto delle Autochrome, diapositive a colori su lastra di vetro. Era il 17 dicembre e l'azienda che avevano fondato,

ovvero la *Société Anonyme des Plaques et Papiers photographiques A. Lumière et ses Fils* (Società anonima di lastre e carte fotografiche A. Lumière e figli), diventava così titolare del primo procedimento compiuto di fotografia a colori. L'Autochrome, era destinato ad avere un forte impatto sul mondo della fotografia nonostante il costo elevato e la complessità d'uso. A dispetto di queste limitazioni, infatti, la sua comparsa suscitò grandi entusiasmi. Quando nel 1907 il sistema venne commercializzato in Francia, esso conobbe subito un grande successo di vendita che si estese ben oltre i confini del paese. La società dei fratelli Lumière raggiunse in breve tempo una produzione di 6.000 lastre Autochrome al giorno che, confezionate in scatole di cartone, venivano spedite in tutto il mondo. L'impiego delle Autochrome richiedeva al fotografo un notevole impegno. Le diapositive dovevano essere montate al buio all'interno di uno *chassis* con il vetro rivolto verso l'obiettivo della macchina fotografica. In questo modo la luce filtrava attraverso i grani di fecola di patata colorati, stesi sulla superficie della lastra, e andava a colpire l'emulsione fotosensibile. Il tempo di esposizione era 50 volte più lungo di quello delle normali lastre in bianco e nero con tutti i problemi che ciò comportava. Il momento dello sviluppo poi era assai delicato. La lastra andava immersa in un bagno apposito che produceva una prima immagine negativa. Il fotografo doveva poi procedere ad un secondo bagno di inversione, chiamato "sbianca", che aveva lo scopo di ossidare ed eliminare l'argento della prima esposizione. A questo punto sulla superficie del fototipo rimaneva

COLOR PHOTOGRAPHY IN THE GREAT WAR THE AUTOCHROME SYSTEM OF THE LUMIÈRE BROTHERS

Stefano Gambarotto

The Great War has left in collective memory the image of a conflict in black and white. That titanic struggle, which now lies more than a century behind us, was one of the first epoch-making events to be extensively documented through photography and cinematography. Teams of photographers and reporters moved through the rear lines and along the front to bring home the daily life of soldiers to those who remained behind. The result of their work was kilometers of film and hundreds of thousands of shots produced to feed newspaper reports and newsreels - or to serve the purposes of propaganda. An extraordinary visual heritage, from which today the youthful faces of so many soldiers gaze back at us: the generation largely swept away by the senseless ferocity of war. The emotions these photographs continue to convey are sometimes made even more powerful by the unexpected presence of color. Although, as noted, almost all of the surviving images from the 1914 - 1918 conflict were taken in black and white, at the time a photographic technique was already available that made it possible to enrich portraits with that extraordinary element - *color*. It had been invented by the French brothers Auguste and Louis Lumière, pioneers of cinema. In 1903 - sixty years after the birth of photography - the two brothers patented the Autochrome process, color transparencies on glass plates. On December 17, their company, the *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et ses Fils*, became the owner of the first fully developed process for color photography. Despite its high

cost and complexity of use, the *Autochrome* had an enormous impact on the photographic world. Its introduction aroused great enthusiasm: when it was launched commercially in France in 1907, the system was an immediate success, spreading well beyond national borders. The Lumière company soon reached a production rate of 6,000 *Autochrome* plates per day, packed in cardboard boxes and shipped worldwide. Using *Autochrome* plates demanded considerable skill and patience from the photographer. The transparencies had to be loaded in total darkness inside a camera chassis, with the glass facing the lens. Light then filtered through the surface layer of colored potato-starch grains, striking the photosensitive emulsion behind it. Exposure time was about fifty times longer than that required for ordinary black-and-white plates, with all the attendant difficulties. The development stage was equally delicate. The plate was first immersed in a chemical bath that produced a negative image. It then had to undergo a second reversal bath, also known as "leaching", designed to oxidize and remove the silver from the first exposure. What remained on the surface of the plate was the unexposed emulsion carrying the positive image, which was then re-exposed to light, developed, and fixed - yielding a color image of remarkable quality. This complex process shows how well the photographer needed to master darkroom techniques to achieve acceptable results. Because of the very long exposure times and the need for perfectly still subjects, *Autochrome* plates could not be used to photograph battle scenes.

Most of the color photographs taken during the Great War, therefore, depict life at the front but away from combat - yet no less compelling for that. *Autochrome* had a commercial rival: the *Paget* system, patented in England in 1912 by George Sydney Whitfield Paget. Paget plates were more light-sensitive than *Autochromes* and required an exposure four times shorter. Their major limitation, however, was poor color fidelity - a defect that greatly restricted their popularity among professional photographers. *Autochrome*, by contrast, produced far superior results. The remarkable potential of the Lumière system attracted wide attention. In 1909, the French banker Albert Kahn financed an ambitious project called *Les Archives de la Planète* ("The Archives of the Planet"): a team of photographers equipped with *Autochrome* plates would travel to fifty countries around the world to bring back to France the most beautiful and significant color images they could capture. This vast photographic campaign, conducted between 1909 and 1930, produced an astonishing 72,000 plates, forming one of the largest existing collections of *Autochromes* - today preserved at the Musée départemental Albert-Kahn in Boulogne-Billancourt, on the outskirts of Paris. Albert Kahn, however, was not the only one to use the *Autochrome* method. The National Geographic Society also made extensive use of it for more than twenty years and still preserves several hundred *Autochromes* in its archives. How Was It Possible to Photograph in Color in the Early 20th Century? An *Autochrome* was a glass plate between 0.9 and 1.8 millimeters thick, which could be viewed in transparency or projected. As noted, its surface was coated with a layer of potato-starch grains dyed in the three primary colors and finely mixed into a microscopic mosaic. The grains

were spread side by side - never overlapping - until they formed a continuous, mosaic-like texture. A layer of latex-based varnish glued them to the glass, while the tiny spaces between grains were filled with lampblack. Over this, another varnish layer made of *dammar gum* in a benzene solution protected the dyes from the chemical baths used during development. Finally, the surface was coated with an orthochromatic silver-based emulsion sensitive to the full visible spectrum. When the developed image was examined closely, it resembled a painting in the style of *Pointillism*: the colors were produced by the additive spatial synthesis of the primary colors - green, blue-violet, and orange - each represented by thousands of tiny dots of colored potato starch. These starch grains were made by washing and grating potato pulp, then dyeing and drying it. The commercial success of *Autochrome* plates lasted until the mid-1930s. By 1931, the Lumière brothers had already introduced a new plastic support made of cellulose nitrate to replace glass, marketed as *Filmcolor*. Two years later, in 1933, they launched *Lumicolor*, the first roll film allowing eight *Autochrome* images in 6×9 cm format. The field of color photography, however, was definitively revolutionized in 1935 with the appearance of *Kodachrome* (by Kodak) and *Agfacolor* (by Agfa), which marked the final disappearance of the *Autochrome* process from photographic practice.

soltanto l'emulsione non impressionata con l'immagine positiva. Tutto ciò veniva infine esposto alla luce, sviluppato e fissato, dando origine ad un'immagine a colori di ottima qualità. Il processo che è stato appena descritto evidenzia quanto il fotografo, per ottenere risultati accettabili, dovesse sapersi ben destreggiare anche in camera oscura. I tempi di esposizione molto lunghi e la necessità di disporre di soggetti statici rendevano impossibile l'uso delle lastre Autochrome per la ripresa di scene di battaglia. La gran parte degli scatti effettuati durante la Grande Guerra ritrassero dunque scene di vita al fronte, impressionate lontano dal teatro dei combattimenti e tuttavia non per questo meno ricche di fascino. L'Autochrome ebbe un rivale commerciale, il sistema Paget brevettato in Inghilterra nel 1912 da George Sydney Whitfield of Paget. Le lastre del Paget erano molto più sensibili di quelle dell'Autochrome e richiedevano un tempo di esposizione quattro volte più rapido. Il limite del sistema Paget, che ne limitò molto la diffusione fra i professionisti della fotografia, era la sua scarsa fedeltà ai colori reali. L'Autochrome forniva risultati decisamente migliori. Le potenzialità del sistema che i fratelli Lumiere avevano creato, attirarono su di esso grande attenzione. Nel 1909, il banchiere francese Albert Kahn decise di finanziare un progetto battezzato gli *Archivi del pianeta*: un gruppo di fotografi armati di lastre Autochrome sarebbero stati inviati in cinquanta paesi della Terra, con l'obiettivo di riportare in Francia le più belle e significative immagini a colori del mondo. La grande campagna fotografica fu condotta tra il 1909 e il 1930 e si concluse con ben 72.000 lastre impressionate che andarono a formare una delle più grandi collezioni di autocromie esistenti, oggi ospitate presso il Musée départemental Albert Kahn, a Boulogne-Billancourt, nella periferia di

Parigi. Albert Kahn non fu però il solo a servirsi del metodo Autochrome. Anche la National Geographic Society ne fece un uso massiccio per oltre venti anni e conserva tuttora svariate centinaia di autocromie nei propri archivi. Ma com'era possibile scattare immagini a colori agli inizi del Novecento? L'Autochrome era una lastra di vetro di spessore compreso tra 0,9 e 1,8 mm che poteva essere osservata in trasparenza o tramite l'uso di un proiettore. Su di essa veniva applicata, come abbiamo anticipato, una patina di grani di fecola di patata, tinti con i tre colori primari e mischiati fra loro in un reticolo finissimo. I grani di fecola dovevano essere stesi l'uno accanto all'altro, senza mai sovrapporsi, sino a formare quasi un mosaico. Uno strato di vernice a base di lattice li teneva incollati al vetro. Gli spazi rimasti fra un granello e l'altro venivano infine colmati col nerofumo. Sopra di essi si applicava un altro strato di vernice realizzato con gomma dammar in soluzione di benzene che avrebbe protetto i coloranti dai bagni chimici nei quali la lastra doveva essere immersa al momento dello sviluppo. Il tutto veniva infine ricoperto con l'emulsione argentea fotosensibile ortocromatica, in grado di reagire a tutto lo spettro luminoso. Se l'immagine ottenuta una volta scattata la fotografia veniva osservata molto da vicino, se ne ricavava l'impressione di stare guardando un quadro realizzato secondo la scuola del *pointillisme* poiché il cromatismo era generato dalla sintesi additiva spaziale dei colori primari (verde, blu-violetto e arancione), rappresentati da altrettanti "puntini" di fecola di patata. Questi ultimi erano ricavati dalla polpa del tubero lavata e grattugiata e poi colorati. Le fortune commerciali delle lastre Autochrome durarono fino alla metà degli anni Trenta. Già nel 1931 i Lumiere avevano introdotto sul mercato il primo supporto plastico in nitrato di cellulosa che

andò a sostituire il vetro e che fu diffuso con il nome di Filmcolor. Nel 1933 poi, misero in vendita le prime pellicole in rotolo denominate Lumicolor che consentivano di scattare 8 autocromie in formato 6 x 9 cm. Il settore della fotografia a colori fu però definitivamente rivoluzionato dalla comparsa, nel 1935, delle pellicole realizzate dalle aziende Kodak e Agfa, battezzate rispettivamente Kodachrome e Agfacolor che determinarono la definitiva uscita di scena del metodo Autochrome.

A fianco, Luigi Marzocchi, n. 743, *Un comando presso le prime linee*
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



Luigi Marzocchi, no. 743, *A headquarters at the front lines*
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

DAYS OF WAR BY GIOVANNI COMISSO: 1965 - 2025

Giacomo Carlesso

In the anthology *Letteratura dell'Italia unita 1861 - 1968*, Gianfranco Contini noted that Comisso's works exhibited "for the despair of the bibliographer [...] incessant structural revisions" (2012: 851). The same can be said for *Giorni di guerra*, which underwent profound transformations from its first edition in 1930 to its final draft in 1965 - reissued in the *Meridiano Mondadori* edition of Comisso's *Opere* (2002) and, more recently, by *La Nave di Teseo* (2024). These revisions include the addition of passages noted by Comisso himself in the preface to the 1961 edition. Renato Bertacchini was the first to conduct linguistic and philological investigations on the first three versions of *Giorni di guerra* in his essay *Tre redazioni di Giorni di Guerra* (1983: 115-140). Later, Rolando Damiani, in the *Notizie sui testi* appendix to the *Meridiano* (pp. 1647-1660), carried out an initial comparison of variants between the 1961 and 1965 versions. Drawing from these studies, the present pages trace the compositional evolution and editorial history of the book.

In *Mie stagioni*, Comisso traces the earliest drafts of *Giorni di guerra* back to 1919: "Reflecting on the war I had lived, now separated from me and entrusted to the tempering of time, I began from then on to sketch its first memories" (2002: 1113). On May 4, 1921, writing from Genoa, he informs his parents that he is working each evening on his "war book", adding:

Today, after six years, I relive the strong and divine emotions of that time. I am helped by the songs sung in the gardens of Cormons in the evenings, which I

hear again in the alleys of the port. I hope that my clarity in expressing life will overcome every human hesitation in granting me what is due.

During the war, his experience had already inspired some writings included in the 1916 plaquette *Poesie*, curated by Arturo Martini, and *petit poèmes en prose*, much of which later appeared in *Virtù leggendaria* (1957). It is impossible to determine the extent to which correspondence with his parents between 1914 and 1918 (now collected in *Il giovane Comisso e le sue lettere a casa (1914 - 1920)*, edited by Luigi Urettini, Francisci Editore, 1985) influenced the composition of *Giorni di guerra*. However, in folder 3 (archival unit 12) of the Comisso Collection, held at the eponymous library in Treviso, three folders compiled by the author under the title "Copies of My Letters to My Parents" emerge. These typed manuscripts contain selected fragments of letters sent to his parents between 1914 and 1929, with brief notes and autograph interventions. The copies were likely transcribed in the 1960s, as attested by a letter dated November 22, 1966, in which Claudio Barbati returns to Comisso the annotated typescripts, partially published on November 3 of the previous year in *La Fiera Letteraria*.

In a letter to the Mazzolà couple dated August 13, 1928, Comisso mentions the book's title for the first time. A notebook from the same year and a letter to Ojetti on December 27 indicate his intention to rewrite *Giorni di guerra* in the third person "so as to be able to add livelier elements". In those years, Comisso often reflected on the point of view to

GIORNI DI GUERRA DI GIOVANNI COMISSO: 1965 - 2025

Giacomo Carlesseo

Nell'antologia *Letteratura dell'Italia unita 1861 - 1968*, Gianfranco Contini sottolineava come le opere di Comisso presentassero “per disperazione del bibliografo [...] incessanti rimaneggiamenti strutturali” (2012: 851). Lo stesso si può dire per *Giorni di guerra*, che dalla prima edizione del 1930 fino all'ultima stesura del 1965 - riproposta nel Meridiano Mondadori delle *Opere* (2002) e, più di recente, dalla Nave di Teseo (2024) - conosce profonde trasformazioni, comprese le aggiunte di brani segnalate a suo tempo da Comisso nell'avvertenza all'edizione del 1961. Renato Bertacchini, per primo, nel saggio *Tre redazioni di Giorni di Guerra* (1983: 115-140), ha condotto alcuni sondaggi linguistico-filologici sulle prime tre redazioni di *Giorni di guerra*. Successivamente, Rolando Damiani, nelle *Notizie sui testi*, in appendice al Meridiano (pp. 1647-1660), ha svolto un primo confronto delle varianti tra le versioni del 1961 e del 1965. Muovendo da questi studi, si ripercorrono in queste pagine l'evoluzione compositiva e la vicenda editoriale del libro. Nelle *Mie stagioni*, Comisso riconduce i primi abbozzi di *Giorni di guerra* al 1919: “Ripensando alla guerra vissuta, oramai staccata da me e affidata alla tempra del tempo, incominciai da allora a tracciarne i primi ricordi” (2002: 1113). Il 4 maggio 1921, da Genova, informa i genitori di lavorare ogni sera al suo “libro di guerra”, aggiungendo:

ne rivivo, oggi, dopo sei anni, le forti e divine emozioni di allora. Mi aiutano le canzoni che si cantavano nei giardini di Cormons alla sera, e che risento suonare nei vicoli del porto. Spero che la mia chiarezza nell'esprimere la vita vinca ogni indugio

umano nel tributarmi quello che mi spetta.

Durante la guerra, l'esperienza bellica aveva già ispirato a Comisso alcuni scritti inclusi nella plaquette *Poesie*, pubblicata nel 1916 a cura di Arturo Martini, e *petit poèmes en prose*, buona parte dei quali confluiti, nel 1957, nella *Virtù leggendaria*. Non è possibile stabilire in che misura il carteggio scambiato con i genitori tra il 1914 e il 1918 (ora in *Il giovane Comisso e le sue lettere a casa 1914 - 1920*, a cura di Luigi Urettini, Francisci editore, 1985) abbia influito sulla stesura di *Giorni di guerra*. Tuttavia, dalla busta 3 (unità archivistica 12) del Fondo Comisso, conservato presso l'omonima biblioteca di Treviso, emergono tre cartelle riunite dallo stesso autore sotto il titolo “Copie di mie lettere ai genitori”. Si tratta di dattiloscritti contenenti una selezione di frammenti di lettere inviate ai genitori tra il 1914 e il 1929, corredate di brevi annotazioni e interventi autografi. Le copie furono trascritte con tutta probabilità negli anni Sessanta, come attesta una missiva del 22 novembre 1966, inserita nella stessa cartella, con la quale Claudio Barbatì restituisce a Comisso i dattiloscritti glossati, in parte pubblicati il precedente 3 novembre su “La Fiera Letteraria”. In una lettera ai coniugi Mazzolà del 13 agosto 1928, Comisso nomina per la prima volta il titolo del libro. Rimane invece un proposito, espresso in un taccuino dello stesso anno e in una lettera a Ogetti del 27 dicembre, quello di volgere *Giorni di guerra* in terza persona “così da poterlo accrescere di cose più vive”. In quegli anni, Comisso si pone spesso il problema di quale punto di vista

adottare nella narrazione. Si pensi per esempio ai tre racconti siciliani pubblicati nel 1928 sul “Resto del Carlino” (*Viaggio verso il Sud*, uscito il 30 agosto; *Lungo il mare “canuto”*, il 9 settembre; e *Siracusa*, il 16 settembre), realizzati in terza persona e riportati in prima nove anni più tardi nell’*Italiano errante per l’Italia*. Viceversa, *Amori d’Oriente* viene inizialmente scritto in prima persona, come dimostrano nove degli undici capitoli apparsi tra il 1932 e il 1935 su “L’Italiano” di Longanesi.

Nel 1930, Mondadori pubblica *Giorni di guerra* nella collana “I romanzi della guerra”. La copertina, affidata a Sante Monachesi, raffigura su sfondo rosso un fante con elmetto. Fin dalle prime recensioni, la classificazione dell’opera come “romanzo” appare impropria. Piero Gadda, su “Domus”, lo definisce “una raccolta di ricordi di guerra, prettamente autobiografici senza alcuna trasfigurazione od oggettivazione”. Giansiro Ferrata, a sua volta, su “Solaria”, parla di un insieme “di prose di varia lunghezza”.

In effetti, l’edizione del 1930 si presenta come una raccolta di racconti ripartita in cinque sezioni: *Entrata in guerra*, *Nella zona di guerra*, *La battaglia di Caporetto*, *La battaglia del Montello* e *L’ultima battaglia*. Di queste, la seconda contiene il brano *I galloni del caporale*, mentre la terza è suddivisa al suo interno in sei sottosezioni: *Una sera deliziosa*, *Una visita di dovere*, *Riposo su d’una collina*, *Giorno di battaglia*, *Dopo la battaglia* e *Ritorno a casa*.

Il libro affianca a brani inediti, frammenti pubblicati in precedenza su giornali e riviste tra il 1926 e il 1929. Una parte della prima sezione era già apparsa, con il titolo *Partenza per la guerra*, il 27 giugno 1928 sulla “Gazzetta del Popolo”, nell’articolo che segna per Comisso l’inizio della collaborazione con il quotidiano torinese. Dei sei testi che compongono

La battaglia di Caporetto, *Una sera deliziosa* esce dapprima sul “Giornale del Veneto” il 27 marzo 1926, e poi il 15 febbraio 1927 sul “Convegno” di Ferrieri (n. 1 - 2, pp. 19-22), dove lo stesso anno vengono pubblicati *Giorno di battaglia* (25 aprile, n. 4, pp. 183-192), *Una visita di dovere* (25 agosto, n. 8, pp. 439-444) e *Dopo la battaglia* (25 settembre, n. 9, pp. 491-516), quest’ultimo riproposto parzialmente sull’“Italiano” di Longanesi (8 novembre, n. 14-15, p. 4). *Riposo su una collina* inaugura il primo numero della rivista “Pègaso” (gennaio 1929, pp. 58-60), fondata e diretta da Ugo Ojetti, che, nel dicembre di quell’anno, ospita anche *Ritorno sul Montello* (n. 12, pp. 690-700), poi inserito in volume con il titolo *La battaglia del Montello*. Lo stesso mese, esce invece su “Solaria” *Ritorno a casa* (n. 12, pp. 3-10), il brano che conclude la terza sezione.

Tra la prima e la seconda edizione di *Giorni di guerra* - uscita nel 1952 - passano ventidue anni, durante i quali Comisso tenta più volte di ottenere una ristampa. In un biglietto autografo del 25 novembre 1936, annota: “Scritto a Mondadori proponendo la ristampa di *Giorni di guerra* riveduto e accresciuto”. L’8 aprile 1943, propone ad Arnoldo Mondadori una nuova versione, significativamente ampliata:

Ora io sono per proporti una cosa importante: la ristampa di *Giorni di guerra*, riveduta assai, ma assai e accresciuta di quattro capitoli: *La casa bianca di Cormons*, *San Giovanni di Manzano*, *Corsi allievi ufficiali*, *Sul Grappa*. Inoltre si potrebbe aggiungere tutto il grande pezzo di circa cento pagine dattilografate che fu pubblicato sull’“Italiano” a tratti col titolo di *Dopoguerra* e che comprende la mia vita di Fiume e il ritorno a casa, fino alla Marcia su Roma. [...]. Ora tu dirai l’argomento dell’altra guerra non potrà più interessare di fronte a questa, ma tu

adopt in narration. For example, the three Sicilian stories published in 1928 in *Il Resto del Carlino* (*Viaggio verso il Sud*, August 30; *Lungo il mare "canuto"*, September 9; and *Siracusa*, September 16) were written in the third person and later recast in the first person nine years later in *Italiano errante per l'Italia*. Conversely, *Amori d'Oriente* was initially written in the first person, as evidenced by nine of the eleven chapters published between 1932 and 1935 in Longanesi's *L'Italiano*.

In 1930, Mondadori published *Giorni di guerra* in the series "I romanzi della guerra". The cover, designed by Sante Monachesi, depicts a soldier with a helmet against a red background. From the earliest reviews, classifying the work as a "novel" appeared inaccurate. Piero Gadda, in *Domus*, described it as "a collection of war memories, purely autobiographical without any transfiguration or objectification". Giansiro Ferrata, in *Solaria*, called it "a set of prose pieces of varying length". Indeed, the 1930 edition appears as a collection of stories divided into five sections: *Entry into War*, *In the War Zone*, *The Battle of Caporetto*, *The Battle of Montello*, and *The Final Battle*. The second section contains *The Corporal's Stripes*, while the third is internally subdivided into six subsections: *A Delightful Evening*, *A Duty Visit*, *Rest on a Hill*, *Battle Day*, *After the Battle*, and *Return Home*.

The book combines unpublished passages with fragments previously published in newspapers and journals between 1926 and 1929. Part of the first section had appeared under the title *Departure for War* on June 27, 1928, in the *Gazzetta del Popolo*, marking Comisso's collaboration with the Turin daily. Of the six texts comprising *The Battle of Caporetto*, *A Delightful Evening* was first published in the *Giornale del Veneto* on March 27, 1926, and later on February 15, 1927,

in Ferrieri's *Convegno* (nos. 1-2, pp. 19-22). The same year, *Battle Day* (April 25, no. 4, pp. 183-192), *A Duty Visit* (August 25, no. 8, pp. 439-444), and *After the Battle* (September 25, no. 9, pp. 491-516) were published, the latter partially reprinted in Longanesi's *L'Italiano* (November 8, no. 14-15, p. 4). *Rest on a Hill* inaugurated the first issue of the magazine *Pègaso* (January 1929, pp. 58-60), founded and directed by Ugo Ojetti, which in December 1929 also published *Return on Montello* (no. 12, pp. 690-700), later included in the volume *The Battle of Montello*. In the same month, *Return Home* appeared in *Solaria* (no. 12, pp. 3-10), concluding the third section.

Twenty-two years passed between the first and second editions of *Giorni di guerra*, published in 1952, during which Comisso repeatedly sought a reprint. In an autograph note dated November 25, 1936, he wrote: "Written to Mondadori proposing the reprint of *Giorni di guerra*, revised and expanded". On April 8, 1943, he proposed a significantly expanded new version:

Now I wish to propose something important: the reprint of *Giorni di guerra*, thoroughly revised and expanded with four chapters: *La casa bianca di Cormons*, *San Giovanni di Manzano*, *Corsi allievi ufficiali*, *Sul Grappa*. Additionally, the entire long piece of about one hundred typewritten pages previously published in *L'Italiano* under the title *Dopoguerra*, covering my life in Fiume and return home until the March on Rome, could be added. [...] You may say that the topic of the previous war may not interest in light of this one, but you know the comparison game. The new title would be *War and Postwar*. The volume would be almost 400 pages - not the usual reprints that harm writers more than publishers, but a renewed and completed work.

On April 12, Mondadori accepted the proposal, though noting long printing times and suggesting a change of title to avoid coincidence with a recent collection of essays by Ricciardetto published by Bompiani.

On June 5, Comisso sent the revised and expanded version to the publisher, announcing the imminent dispatch of the *Dopoguerra* pages, which had drawn “tremendous attention” upon their 1937 publication in *L’Italiano*. In the same letter, he proposed two new titles: *Una guerra e dopo* and *Sette anni di giovinezza*, the latter preferred by Alberto Mondadori, who seemed willing to handle the reprint. However, further delays occurred. On November 11, 1944, Comisso suggested separating the material: on one hand, *Giorni di guerra*, revised and expanded; on the other, a new book, *Tra le due guerre*, including Fiume and postwar sections. On January 18, 1945, the publisher agreed, and by December, Comisso sent proofs of both volumes. For *Giorni di guerra*, he proposed a new title, *Istinto*, favorably received by Alberto Mondadori, who requested that *Tra le due guerre* be published first. Because the sales percentage offered did not meet his expectations, Comisso finally self-published *Tra le due guerre*, later titled *Vita nel tempo*. The book was released in 1951 by Le Edizioni di Treviso; *Dopoguerra* became its first chapter (1918) and much of the second (1919).

On May 21, 1951, Arnaldo Mondadori informed Comisso of the intention to reprint *Giorni di guerra* in the series *La Medusa degli Italiani*, where *Capriccio e illusione* had already appeared in 1947. The book was published in January 1952. Compared to the 1930 edition, the second edition was no longer divided into macro-sections but into simple chapters. The four chapters announced to Mondadori in 1943 were added: *La casa bianca*

di Cormons, previously proposed to *L’Italiano* (as attested in typesetting proofs with autograph interventions in the Comisso Collection, folder 16, u.a. 83); *San Giovanni di Manzano*, published in *L’Italiano*, May 1934 (no. 27, pp. 116-121); *Corsi per allievi ufficiali*, in *Gazzetta del Popolo*, January 11, 1934; and *Sul Grappa*, partially drawn from the article *Generali* (published December 18, 1950, in *Il Tempo*), fully included in 1952 in *Capricci italiani* (*Due generali d’eccezione*, pp. 15-19).

In 1961, *Giorni di guerra* became the first volume of Comisso’s *Opera Omnia*, published by Longanesi, because - he revealed in an interview with *Gente* (May 25, 1961) - “it is the first I wrote even if published after other works” and “because with it I created my narrative style”. The textual material of the 1952 chapters was restructured into an annalistic framework: *Entrata in guerra* covers all of 1914 and part of 1915, completed by *Nella zona di Gorizia*; *I galloni da caporale*, *La casa bianca di Cormons*, and *S. Giovanni di Manzano* form 1916; *Corso per allievi ufficiali*, *Una sera deliziosa*, *Una visita di dovere*, *Riposo su d’una collina*, *Giorno di battaglia*, *Dopo la battaglia*, and the first part of *Ritorno a casa* form 1917; the second part of *Ritorno a casa*, *Sul Grappa* (with an additional excerpt from *Generali*), *La battaglia del Montello*, and *L’ultima battaglia* constitute 1918. This structural change aligns with the memorial turn of the 1950s, seen in Comisso’s major mature works, such as *Le mie stagioni*, *Mio sodalizio con de Pisis*, and *La mia casa di campagna*, alongside the influence of Casanova, revitalized by the 1958 Longanesi edition of *Histoire de ma vie*.

Comisso revised the text one last time for the 1965 reprint. On May 3, just before publication, he wrote to Nico Naldini: “I have reread *Giorni di guerra*; it is a happy song. I have corrected the text

sai il giuoco dei confronti. Il nuovo titolo sarebbe: *Guerra e dopoguerra*. Il volume verrebbe quasi sulle 400 pagine, non si tratta delle solite ristampe che danneggiano gli scrittori più degli editori, ma di un'opera rinnovata e completata.

Il 12 aprile Mondadori accoglie la proposta, pur prevedendo lunghi tempi di stampa e suggerendo di cambiare titolo, per evitare la coincidenza con una raccolta di saggi di Ricciardetto pubblicata in quei giorni da Bompiani.

Il 5 giugno Comisso invia all'editore la versione riveduta e accresciuta, annunciando l'imminente spedizione delle pagine di *Dopoguerra*, che avevano destato "un'attenzione formidabile" al momento dell'uscita su "L'Italiano" nel settembre 1937. Nella stessa lettera, propone due nuovi titoli: *Una guerra e dopo* e *Sette anni di giovinezza*. Quest'ultimo incontra la preferenza di Alberto Mondadori, che sembra a questo punto farsi carico della ripubblicazione. Tuttavia, la ristampa subisce ulteriori ritardi. L'11 novembre 1944, Comisso propone di separare i materiali: da un lato, *Giorni di guerra*, riveduto e accresciuto; dall'altro, un nuovo libro, *Tra le due guerre*, che comprenda la parte di Fiume e del dopoguerra. Il 18 gennaio 1945 l'editore accetta e a dicembre Comisso invia le bozze di entrambi i volumi. Per *Giorni di guerra* propone un nuovo titolo, *Istinto*, accolto favorevolmente da Alberto Mondadori, richiedendo però che *Tra le due guerre* venga pubblicato per primo. Poiché la percentuale sulle vendite proposta dall'editore non incontra le sue pretese, Comisso sceglie infine di pubblicare a proprie spese *Tra le due guerre*, divenuto ora *Vita nel tempo*. Il libro esce nel 1951 per Le edizioni di Treviso, con il titolo *Le mie stagioni*; *Dopoguerra* finisce per costituirne il primo capitolo, *1918*, e buona parte del secondo,

1919.

Il 21 maggio 1951, Arnoldo Mondadori comunica a Comisso la volontà di ristampare *Giorni di guerra* nella collana "La Medusa degli Italiani", dove nel 1947 era già apparso *Capriccio e illusione*. Il libro esce nel gennaio 1952. Rispetto alla prima edizione del 1930, la seconda non è ripartita in macrosequenze ma in semplici capitoli. Vengono inoltre aggiunti i quattro brani annunciati a Mondadori nel 1943: *La casa bianca di Cormons*, in precedenza proposto all'"Italiano", come si evince dalle bozze di stampa, con interventi autografi, presenti nel Fondo Comisso (busta 16, u. a. 83); *San Giovanni di Manzano*, già apparso su "L'Italiano" nel maggio 1934 (n. 27, pp. 116 -121); *Corsi per allievi ufficiali*, uscito sulla "Gazzetta del Popolo" l'11 gennaio 1934; e *Sul Grappa*, attinto parzialmente dall'articolo *Generalì*, pubblicato il 18 dicembre 1950 sul quotidiano romano "Il Tempo" e incluso integralmente, nel 1952, nella raccolta *Capricci italiani (Due generalì d'eccezione*, pp. 15-19).

Nel 1961, *Giorni di guerra* costituisce il primo volume dell'Opera Omnia pubblicata da Longanesi, perché - rivela Comisso in un'intervista a "Gente" (25 maggio 1961) - "è il primo che scrissi anche se pubblicato dopo altri miei lavori" e "perché con esso creai il mio stile narrativo". La materia testuale che forma i capitoli dell'edizione 1952 viene ripartita in una scansione di tipo annalistico: *Entrata in guerra* coincide con l'intero *1914* e parte del *1915*, che viene completato da *Nella zona di Gorizia*; *I galloni da caporale*, *La casa bianca di Cormons* e *S. Giovanni di Manzano* formano il *1916*; *Corso per allievi ufficiali*, *Una sera deliziosa*, *Una visita di dovere*, *Riposo su d'una collina*, *Giorno di battaglia*, *Dopo la battaglia* e la prima parte di *Ritorno a casa* diventano il *1917*; mentre la seconda parte di *Ritorno a casa*, *Sul Grappa*

(con l'aggiunta di un secondo brano ricavato dall'articolo *General*), *La battaglia del Montello* e *L'ultima battaglia* costituiscono il 1918. Una simile modifica della struttura risulta coerente con la svolta memorialistica degli anni Cinquanta, nella quale rientrano alcune delle opere più importanti del Comisso maturo come *Le mie stagioni*, *Mio sodalizio con de Pisis* e *La mia casa di campagna*. A questa linea si aggiunge l'influsso di Casanova, ravvivato dalla curatela dell'edizione italiana dell'*Histoire de ma vie*, pubblicata nel 1958 da Longanesi.

Comisso interviene un'ultima volta sul testo in occasione della ristampa del 1965. Il 3 maggio di quell'anno, a ridosso dell'uscita, scrive a Nico Naldini: "Ò riletto *Giorni di guerra*, è un canto felice, ò corretto per l'ultima volta il testo e ti darò questa copia, perché nel futuro se si ristamperà si tenga conto. Un libro simile va bene sia messo in estrema definitiva perché passerà ai posteri come la massima possibilità narrativa della nostra epoca".

Il percorso creativo e editoriale di *Giorni di guerra* è sufficiente da solo a mettere in crisi l'idea di un Comisso scrittore *naïf*, "primitivo nato", a lungo sostenuta da una parte della critica. Tale immagine nasce dall'effetto di naturalezza e immediatezza suscitato fin dalle prime opere dalla prosa comissiana: una scrittura liquida, in cui le cose viste scorrono sulla pagina, lasciando un margine pressoché nullo alla digressione. *Giorni di guerra* conserva intatto questo spirito dopo oltre trent'anni di aggiunte e revisioni. Umberto Saba, in una scorciatoia dispersa, ha accostato lo stile di Comisso a quello di un "assassino impulsivo" che procede "come se di tutto quello che avviene nella profondità della sua anima egli percepisse solo l'ultima spinta ad agire e fosse innocente (ignaro) di tutto il resto" (Stara, Lavagetto, 2001: 887). Come

un assassino, Comisso cela la complessità e la logica creativa che ordinano i suoi libri, lasciando al lettore l'illusione di una scrittura che nasce nell'istante stesso della lettura - un luogo in cui vita e parola si confondono, come in un unico, irripetibile gesto.

for the last time and will give you this copy, so that any future reprint takes it into account. A book like this should be set as definitive, as it will pass on to posterity as the greatest narrative achievement of our era”.

The creative and editorial trajectory of *Giorni di guerra* alone challenges the idea of Comisso as a naïve or “born primitive” writer, long held by part of the criticism. This image arose from the apparent naturalness and immediacy of Comisso’s early prose: a fluid writing style where observed events flow onto the page, leaving virtually no room for digression. *Giorni di guerra* retains this spirit after more than thirty years of additions and revisions. Umberto Saba, in a dispersed note, likened Comisso’s style to that of an “impulsive assassin” proceeding “as if of all that occurs in the depths of his soul he perceives only the final push to act, and is unaware of everything else” (Stara, Lavagetto, 2001: 887). Like an assassin, Comisso conceals the complexity and creative logic structuring his books, leaving readers the illusion of a writing born in the very instant of reading - a space where life and word merge in a single, unrepeatable gesture.

THE INVISIBLE WAR: ITALIAN CINEMA AND THE REPRESENTATION OF THE 1915 - 1918 CONFLICT

Nicola Callegaro

“Soldiers! To you belongs the glory of planting Italy’s tricolour upon the sacred borders that nature has placed at the confines of our homeland; to you belongs the glory of completing, at last, the work so heroically begun by our forefathers”. Vittorio Emanuele III, 24 May 1915

All the tensions of the early twentieth century erupted tragically on 28 June 1914 in Sarajevo, with the assassination of Archduke Franz Ferdinand of Habsburg, heir to the throne of the Austro-Hungarian Empire, at the hands of the Serbo-Bosnian pan-Slavist student Gavrilo Princip. This act triggered a rapid diplomatic escalation, and one month later Austria-Hungary declared war on Serbia, setting off a chain reaction that gradually drew in the major nations of the continent. With the outbreak of the First World War, a profound shift occurred in the history of armed conflict, altering tactics, technology, and logistics. From a tactical perspective, the shift from mobile warfare to trench warfare led to the adoption of positional combat, radically transforming traditional military strategy. Technically, the conflict introduced new weapons and instruments of war: light machine guns and heavy artillery dominated the battlefield; poison gases were experimented with; and the use of tanks and aircraft profoundly changed the dynamics of combat. On a logistical level, the war required an unprecedented industrial mobilisation (the German term *Materialschlacht* literally meaning “battle of materials”): mass production of armaments, railway transport of

troops and supplies, and new communication technologies such as the field telephone were essential to sustain military operations.

Traditional modes of warfare - characterised by close combat, cavalry charges, and confrontation between soldiers - were supplanted by a form of fighting profoundly transformed by technological mediation. Trench warfare, with its system of fortified lines and the distance imposed between opposing sides, made immediate visual contact with the enemy impossible, producing what some scholars have defined as a “blind war” (Gabriele D’Autilia, 2018). The adversary ceased to have a recognisable face, reduced instead to an abstract entity, struck by weapons operating from afar. In this new scenario, the infantryman no longer fought against another man, but against a point in space, a position, a machine, or an invisible lethal trajectory. As historian E. J. Leed writes:

Men who had believed that they could redeem their spirituality through chivalric deeds from the omnipotence of material and technological forces discovered that in modern material warfare, the triumph of the machine over the individual reaches its absolute form (1985: 44).

The First World War thus inaugurated a new phenomenology of military violence, in which the loss of direct vision of the enemy and the distance imposed by technology redefined the relationship between the individual and war itself - replacing the immediacy of hand-to-hand combat with the

LA GUERRA INVISIBILE: CINEMA ITALIANO E RAPPRESENTAZIONE DEL CONFLITTO 1915 - 1918

Nicola Callegaro

“Soldati! A voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui termini sacri che natura pose a confine della Patria nostra; a voi la gloria di compiere, finalmente, l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri”. Vittorio Emanuele III, 24 maggio 1915

Tutte le tensioni dei primi anni del XX secolo si liberarono tragicamente il 28 giugno 1914 a Sarajevo, con l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo, erede al trono dell'Impero austro - ungarico, per mano dello studente panslavista serbo - bosniaco Gavrilo Princip. Questo delitto innescò una rapida escalation diplomatica e un mese dopo l'Austria-Ungheria dichiarò guerra alla Serbia, dando avvio a una reazione a catena che coinvolse progressivamente le principali nazioni del continente.

Con la deflagrazione della Prima Guerra Mondiale si assistette a una svolta epocale nella storia dei conflitti armati, con profonde modifiche tattiche, tecniche e logistiche. Dal punto di vista tattico, il passaggio dalla guerra di movimento alla guerra di posizione portò all'adozione della guerra di trincea, una forma di combattimento che trasformò radicalmente la strategia militare tradizionale. Tecnicamente, il conflitto vide l'introduzione di nuove armi e strumenti bellici: le mitragliatrici leggere e l'artiglieria pesante dominavano il campo di battaglia, si sperimentavano i gas tossici e l'utilizzo di carri armati e aerei modificava profondamente le dinamiche del conflitto. Sul piano logistico, la guerra richiese una mobilitazione industriale senza precedenti (il termine tedesco *Materialschlacht*

significa letteralmente “battaglia di materiali”): la produzione di armamenti su scala di massa, il trasporto ferroviario di truppe e materiali e l'uso di nuove tecnologie di comunicazione, come il telefono da campo, furono essenziali per sostenere le operazioni belliche.

Le modalità tradizionali di conflitto, caratterizzate da scontri ravvicinati, cariche di cavalleria e dal confronto diretto tra soldati, furono soppiantate da una forma di combattimento profondamente trasformata e segnata dalla mediazione tecnologica. La guerra di trincea, con il suo sistema di linee fortificate e la distanza imposta tra i fronti, rese impossibile il contatto visivo immediato con il nemico, generando quella che alcuni ricercatori hanno definito una “guerra cieca” (Gabriele D'Autilia, 2018). L'avversario cessava di avere un volto riconoscibile e si riduceva a un'entità astratta, colpita attraverso armi che operavano a distanza. In questo nuovo scenario, il fante non combatteva più contro un altro uomo, ma contro un punto nello spazio, una posizione, una macchina o una traiettoria mortale invisibile. Lo storico E.J. Leed scrive:

Uomini che avevano creduto di poter riscattare attraverso gesta cavalleresche la loro spiritualità dall'onnipotenza delle forze materiali e tecnologiche, scoprirono che nella moderna guerra di materiali il trionfo della macchina sull'individuo raggiunge la sua forma assoluta (1985: 44).

La Prima guerra mondiale inaugurò così una nuova fenomenologia della violenza bellica, in cui la

perdita della visione diretta del nemico e la distanza imposta dalla tecnologia ridefinivano il rapporto tra l'individuo e la guerra stessa, sostituendo all'esperienza diretta del duello corpo a corpo quella dell'anonimato distruttivo della modernità.

Allo scoppio della Grande Guerra il cinema è un'arte ancora giovane, che nel contesto italiano si sviluppò in modo policentrico, con la nascita di numerose case di produzione distribuite tra Torino, Roma, Milano, Napoli e Palermo. Tra le più significative si annoverano Cines, Itala Film, Milano Films e Titanus, che contribuirono alla strutturazione di un'industria nazionale capace di competere con le realtà europee più avanzate (cfr. D'Aloisio, 2022). Inizialmente orientata verso brevi documentari e vedute, la produzione italiana si evolvè rapidamente verso il film a soggetto, con opere di carattere storico, letterario e mitologico, culminando in produzioni di grande ambizione come *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, considerata una pietra miliare del cinema muto internazionale.

La Prima guerra mondiale ha generato una vasta produzione cinematografica successiva al conflitto, con opere di grande rilievo come, per esempio, *La Grande Guerra* (1959) di Mario Monicelli, preceduto da *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957) di Stanley Kubrick, e *All'Ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque. Tuttavia, il presente saggio si propone un obiettivo differente: non analizzare le rappresentazioni retrospettive della Grande Guerra, ma interrogarsi su come essa sia stata resa visibile - ovvero trasformata in immagine percepibile - attraverso i materiali filmici prodotti durante il suo svolgimento, per comprendere come la Prima guerra mondiale sia stata documentata e narrata visivamente nel

corso stesso del conflitto, attraverso le tecnologie e le convenzioni estetiche dell'epoca. L'analisi si concentra esclusivamente su materiali audiovisivi coevi, al fine di esplorare il rapporto diretto tra evento storico e sua visualizzazione mediatica, evitando sovrapposizioni con letture postume influenzate da prospettive ideologiche e culturali successive.

Nei primi mesi di guerra, la documentazione cinematografica del conflitto fu soggetta a rigide limitazioni imposte dalle autorità militari, che riconoscevano nel mezzo filmico un potenziale propagandistico (ancorché subordinato a quello della stampa), ma al tempo stesso temevano la diffusione di immagini non controllate e potenzialmente demoralizzanti. L'accesso delle macchine da presa alle zone di combattimento fu autorizzato solo in una fase successiva, e comunque sotto stretta supervisione. I cineoperatori, spesso affiliati a compagnie private, furono vincolati a riprendere scene selezionate, talvolta ricostruite lontano dal fronte, con l'ausilio di figuranti, manichini e simulazioni. Il cinema documentario, vincolato dalle difficoltà logistiche e dalle restrizioni militari, fu costretto a rimanere ai margini del conflitto, restituendo soltanto immagini periferiche della guerra: scene di retrovia, momenti di vita quotidiana dei soldati, panoramiche dei territori devastati. Impossibilitato a catturare l'esperienza diretta del combattimento, il documentario rinunciava così a rappresentarne il cuore drammatico e reale. Al contrario, il cinema di finzione colmava tale vuoto attraverso la creazione di narrazioni che rielaboravano la guerra entro modelli figurativi e drammaturgici ereditati dall'Ottocento, privilegiando schemi eroici, melodrammatici e patriottici. In questo divario si manifesta la distanza tra la realtà del conflitto

destructive anonymity of modernity.

At the outbreak of the Great War, cinema was still a young art form. In Italy, it developed in a polycentric fashion, with numerous production companies emerging in Turin, Rome, Milan, Naples, and Palermo. Among the most significant were Cines, Itala Film, Milano Films, and Titanus, which helped establish a national industry capable of competing with the most advanced European counterparts (see D'Aloisio, 2022). Initially devoted to short documentaries and scenic views, Italian production rapidly evolved towards narrative film, with historical, literary, and mythological subjects, culminating in ambitious works such as *Cabiria* (1914) by Giovanni Pastrone, a landmark of international silent cinema.

The First World War would later generate an extensive body of post-war cinema, including masterpieces such as *La Grande Guerra* (1959) by Mario Monicelli, preceded by *Paths of Glory* (1957) by Stanley Kubrick, and *All Quiet on the Western Front* (1930), based on Erich Maria Remarque's novel. However, the purpose of this essay is different: not to analyse retrospective representations of the Great War, but rather to explore how the conflict was made visible - transformed into perceivable images - through the filmic materials produced during its actual course. The aim is to understand how the First World War was documented and narrated visually as it unfolded, through the technologies and aesthetic conventions of the time. The analysis focuses exclusively on contemporary audiovisual materials in order to examine the direct relationship between historical events and mediated visualisation, avoiding overlaps with later ideological or cultural reinterpretations.

In the first months of the conflict, film

documentation was subject to strict limitations imposed by military authorities. They recognised in cinema a potential propagandistic power (though secondary to the press) while simultaneously fearing the spread of uncontrolled or demoralising images. Access to the battle zones was authorised only at a later stage, and always under close supervision. Camera operators - often working for private companies - were restricted to filming selected scenes, sometimes staged far from the front using extras, mannequins, and simulations. Documentary cinema, constrained by logistical difficulties and military censorship, was thus forced to remain at the margins of the conflict, recording only its peripheral aspects: rear-guard scenes, soldiers' daily lives, or panoramic views of devastated landscapes. Unable to capture direct combat, the documentary renounced the representation of war's dramatic and real core. Conversely, fictional cinema filled this void by creating narratives that reinterpreted the war through nineteenth-century figurative and dramaturgical models, privileging heroic, melodramatic, and patriotic schemes. In this gap emerges the distance between the reality of modern, fragmented, inscrutable warfare and its cinematic translation, still bound to the expressive codes of the past (see G. Alonge).

The cinematic documentation of the First World War faced challenges far greater than those of previous wars. Unlike Napoleonic or Risorgimento battles - fought on open, visible fronts, where the enemy could be clearly seen and commanders could oversee the entire scene from above - the war of 1914-1918 was conducted in trenches, across broken and often mountainous terrain, with intermittent movements and isolated actions along kilometres of front. As a result, war documentation by image had to contend with a conflict without a single stage:

the visual field was fragmented, visibility often nil, and the rhythm of events unpredictable. Capturing an overall view of battle was virtually impossible, making the work of camera operators both a technical and narrative challenge. The technology itself posed severe limits: cameras of the time were bulky, heavy, and tripod - bound, with limited film capacity and no zoom. Film stock was scarce and expensive, and every mistake entailed significant loss. Moreover, access to the front lines was tightly regulated by the military command: cameramen operated under supervision, often escorted by officers, and faced constant risks from enemy fire and extreme environmental conditions. Director Henri Diamant-Berger (1918) wrote:

For images to have a moral effect, they must be credible. Now, the main defect of the present war is that it is scattered, dispersed, miserable in appearance; during combat, the field of vision can encompass at most ten soldiers. A reconstruction of fiction is more compelling than the real war. [...] True images are incomplete and poor in aspect.

Film scholar G. Alonge notes that “Italian films largely depicted 1915-18 as if it were the Risorgimento,” much like the military commanders - Italian and otherwise - who persisted in applying nineteenth-century tactics of frontal assault. Yet everything had changed. The front had vanished, replaced by a vast and desolate no man’s land, for the power and range of modern firearms had effectively emptied the battlefield. This emptiness represents a new blindness (D’Autilia, 2018) on multiple levels: the infantryman could not see the enemy, hidden in trench furrows, and the commander could no longer control the front, now too vast and deep.

The impossibility of showing the enemy directly or the entire complexity of the front forced filmmakers to adopt narrative and stylistic strategies aimed at conveying the drama of war without being able to represent it realistically. They focused on “mediated visibility”, showing the results of action rather than the action itself: bomb craters, destroyed buildings, the wounded and dead, troops advancing and retreating. It was also a new war spatially. The vastness of the conflict was not only horizontal but vertical - from submarines in the ocean depths to aircraft in the skies. These were battles that cinema could not, for technical reasons, capture directly. Yet in the collective (and propagandistic) imagination, the fighter pilot became the quintessential hero - the modern knight who, astride his aircraft, still fought with chivalric spirit, in single combat, mastering the very machines that defined the new age.

Beyond physical and technical obstacles, filmmakers faced a rigid system of censorship. The Ministry of War and military commands tightly controlled filming to prevent the release of material that could reveal strategic secrets or demoralise troops and civilians. To overcome these limits, directors employed creative strategies, reconstructing battles, filming training scenes, or using symbolic representations of the conflict. Techniques such as superimposition, cross-cutting, and the use of miniature models and sets made it possible to evoke the idea of battle even when the front was inaccessible or too dangerous. This visual experimentation was not merely a technical workaround but a means to render perceptible the unprecedented totality of modern war. In doing so, the challenges of representation were transformed into aesthetic and narrative elements that served the aims of propaganda. Thus emerged a distinct

moderno, frammentario e imperscrutabile, e la sua traduzione cinematografica, ancora ancorata a codici espressivi del passato (cfr. G. Alonge).

La documentazione cinematografica della Prima guerra mondiale si trovò a fronteggiare sfide di gran lunga superiori a quelle delle guerre precedenti. A differenza delle battaglie napoleoniche o risorgimentali, caratterizzate da fronti aperti e leggibili, con il nemico visibile di fronte e la possibilità per i comandanti di dominare l'intero scenario dall'alto, la guerra del 1914 - 1918 era condotta in trincea, su terreni frammentati e spesso impervi, con movimenti intermittenti e azioni isolate lungo chilometri di fronte. La documentazione e la narrazione per immagini della Prima guerra mondiale doveva confrontarsi, perciò, con una guerra senza palcoscenico unitario: il campo visivo era frammentato, la visibilità spesso nulla e il ritmo degli eventi imprevedibile. La possibilità di catturare un quadro complessivo della battaglia era praticamente nulla, rendendo il lavoro dei cineoperatori una sfida sia tecnica sia narrativa. I registi erano poi vincolati dalla tecnica ancora agli albori: le macchine da presa dell'epoca erano ingombranti, pesanti e legate a cavalletti fissi, con capacità di ripresa limitate e senza zoom. La pellicola disponibile era scarsa e costosa, ogni errore comportava una perdita significativa di risorse. Inoltre, l'accesso ai fronti era severamente regolato dai comandi militari: i cineoperatori dovevano muoversi sotto il controllo dei comandi, spesso accompagnati da ufficiali, e affrontare rischi costanti legati al fuoco nemico e alle condizioni ambientali estreme. Scrive il regista Henri Diamant-Berger nel 1918:

Perché le immagini possano avere un effetto morale, bisogna che esse siano verosimili. Ora, il principale

difetto della guerra attuale è che essa è dispersiva, sparpagliata, ha un aspetto misero; durante il combattimento il campo d'immagine può riprendere al massimo dieci soldati. Una ricostruzione di finzione è più pregnante della guerra reale. [...] Le immagini vere sono incomplete e hanno un aspetto povero.

G. Alonge scrive che “i film italiani per lo più raccontano il 1915-18 come se si trattasse del Risorgimento”, alla stregua dei comandanti militari, e non solo italiani, che si ostinano ad adottare il metodo ottocentesco dell'assalto frontale. Ma tutto è ormai cambiato. Il fronte scompare lasciando il terreno a una vasta e desolata terra di nessuno, giacché potenza e gittata delle nuove armi da fuoco hanno svuotato nei fatti il campo di battaglia. Questo vuoto è una nuova cecità (D'Autilia, 2018) a diversi livelli: il fante non vede il nemico, nascosto nei solchi delle trincee, e il comandante non può controllare il fronte, oramai troppo vasto e profondo.

L'impossibilità di mostrare il nemico direttamente o l'intera complessità del fronte impose ai registi scelte narrative e stilistiche mirate a trasmettere la drammaticità della guerra senza poterla rappresentare in modo realistico, adottando strategie di “visibilità mediata”, mostrando i risultati delle azioni piuttosto che l'atto stesso: crateri di bombe, edifici distrutti, feriti e caduti, o truppe che avanzavano e retrocedevano. È una guerra completamente nuova anche dal punto di vista spaziale. La vastità della guerra non è esclusivamente orizzontale, ma anche verticale: dai sottomarini nelle profondità dell'oceano sino ai cieli solcati dagli aeroplani. Queste sono battaglie che la cinematografia dell'epoca non riesce, anche per oggettivi limiti tecnici, a testimoniare. Ma nell'immaginario collettivo (e propagandistico), il pilota di caccia è l'eroe per antonomasia, colui

che in groppa al proprio aereo ancora combatte con spirito cavalleresco, ad armi pari con il nemico affinché vinca il più abile, come in una singolar tenzone. In questa nuova epoca di trionfo delle macchine, lui le domina, le cavalca.

Oltre alle difficoltà fisiche e tecniche, i cineoperatori dovevano affrontare un sistema di censura particolarmente rigido. Il Ministero della Guerra e i comandi militari regolavano le riprese per evitare la diffusione di immagini che potessero rivelare segreti strategici o deprimere le truppe e l'opinione pubblica. Per superare questi limiti, i registi adottarono varie strategie creative, ricorrendo a ricostruzioni di battaglie, scene di addestramento e rappresentazioni simboliche del conflitto. Tecniche come la sovrimpressioni, il montaggio alternato e l'uso di modellini o scenografie in miniatura permisero di trasmettere l'idea di azione bellica anche quando il fronte reale era inaccessibile o troppo pericoloso. La sperimentazione visiva, adottata nel cinema della Prima guerra mondiale, non rappresentava soltanto una risposta tecnica ai limiti imposti dalle condizioni di ripresa, ma costituiva anche un mezzo per rendere percepibile al pubblico la dimensione totale e inedita della guerra moderna. In questo modo, le difficoltà legate alla rappresentazione si trasformavano in elementi narrativi ed estetici funzionali alla propaganda. Ne deriva una specifica poetica del cinema bellico, segnata da una creatività forzata dall'impossibilità di restituire integralmente l'esperienza del conflitto: le immagini non si limitano a documentare, ma assumono una valenza duplice, fungendo al tempo stesso da testimonianza storica e da interpretazione simbolica, sospese tra la soggettività dello sguardo e la costruzione di un immaginario collettivo. Ricordando le parole dello scrittore Paolo Monelli:

Al cinematografo proiettavano la battaglia per la presa di Ala. Che era qualcosa di buffo, una concezione quarantottesca, bersaglieri e trombe che suonavan l'attacco. Io espressi le mie proteste con un po' di esuberanza. Il mio vicino mi guardò brutto e mi disse: "Scusi, se non le piace se ne vada". "Ma caro signore, non vede che buffonata? Io che faccio la guerra, le dico che la guerra non è così". "E che cosa me ne importa? Cosa volete venire a raccontarmi la guerra come la fate voi? Lasciate che me la goda riprodotta come me la figuro io" (1981: 70).

Prima di analizzare alcuni dei film dell'epoca, va ricordato uno degli elementi più rilevanti e al contempo più problematici del cinema di guerra della Prima guerra mondiale: i film sono senza sonoro. Non si tratta soltanto della mancanza di una colonna musicale sincronizzata, sostituita all'epoca da esecuzioni dal vivo nelle sale, ma della radicale impossibilità di restituire sullo schermo una delle dimensioni più pervasivamente traumatiche dell'esperienza bellica: quella sonora. Il fronte, infatti, era innanzitutto un luogo di rumori assordanti e incessanti - esplosioni di artiglieria, raffiche di mitragliatrice, sibili di proiettili, urla dei commilitoni - che costituivano non solo il contesto percettivo quotidiano del soldato, ma anche un fattore psicologico di logoramento e terrore. La "guerra dei rumori" (Yaron, 2011) resta dunque irrepresentabile per il cinema muto, impossibilitato com'era a trasmettere uno degli aspetti più incisivi della modernità del conflitto. In questo senso, la distanza tra rappresentazione cinematografica e realtà vissuta appare particolarmente evidente: la guerra di trincea non era riducibile alla sola immagine. La sua essenza sensoriale risiedeva nell'impatto acustico, in quell'"inferno di suoni" che destabilizzava i nervi dei soldati e definiva la percezione stessa dello spazio e del tempo bellico. Per questo la propaganda

poetics of war cinema, marked by creativity born of impossibility: images that do not simply document, but carry a dual function - as historical testimony and symbolic interpretation, suspended between subjective vision and the construction of a collective imaginary. As writer Paolo Monelli recalled:

At the cinema they showed the battle for the capture of Ala. It was absurd, a caricature from 1848 - bersaglieri and trumpets sounding the charge. I protested a bit too loudly. My neighbour glared at me and said, 'If you don't like it, leave'. 'But can't you see what nonsense this is? I'm fighting the war, and I tell you it's not like that'. 'What do I care? Why do you want to show me the war as you fight it? Let me enjoy it as I imagine it (1981: 70).

Before analysing some films of the period, it is important to recall one of the most relevant and problematic aspects of First World War cinema: the films were silent. This absence meant not merely the lack of a synchronised soundtrack - replaced at the time by live performances in theatres - but the radical impossibility of conveying one of the most traumatic sensory dimensions of war: sound. The front was above all a place of deafening, incessant noise - artillery explosions, machine-gun bursts, whistling shells, and soldiers' cries - constituting not only the perceptual environment of daily life but also a psychological factor of exhaustion and terror. The "war of noises" (Yaron, 2011) thus remained unrepresentable in silent cinema, which could not transmit one of the defining features of modern warfare. The distance between cinematic representation and lived experience becomes especially evident here: trench warfare could not be reduced to image alone. Its sensory essence lay

in the acoustic impact, the "inferno of sounds" that shattered soldiers' nerves and defined their perception of space and time. To compensate, cinematic propaganda resorted to intertitles, live musical accompaniment, and heavily dramatized imagery, in an attempt to symbolically evoke the soundscape that no silent image could reproduce.

During the First World War, Italian cinema assumed a central role in shaping consensus and ideological mobilisation on the home front. Unlike the written press, film required no literacy or interpretative skill, making it a privileged medium for propaganda. Both documentary ("dal vero") and fiction films were oriented toward celebrating individual and collective heroism, strengthening emotional bonds between soldiers and civilians, and promoting the national cause. Representative examples include *Sempre nel cor la Patria!* (1915) by Carmine Gallone and *Maciste alpino* (1916) by Luigi Maggi and Luigi Romano Borgnetto, while in documentary production, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1916) by Luca Comerio stands out.

Sempre nel cor la Patria! was released just months after Italy entered the war. It tells the story of a young woman married to an Austrian officer who, upon the outbreak of war, returns to Italy and dies heroically while thwarting an anti-Italian plot devised by her husband. The film was shot in Avezzano immediately after the 1915 earthquake, so that the real ruins provided a realistic setting for depicting wartime devastation. This film inaugurated a flourishing cycle of war productions: by the end of 1916, over one hundred films had been dedicated to the Italian conflict. Despite their often modest technical and artistic quality, these films achieved their purpose: thousands flocked to cinemas, absorbing patriotic vocabulary and



Luigi Romano Borgnetto e Luigi Maggi, *Maciste Alpino*, 1916
©Personal collection Nicola Callegaro

imagery - *Patria*, *Vittoria*, *Barbaro nemico*, *Terre irredente*, *Sacrificio*, and *Onore*.

The first civilian cameraman officially authorised by the Ministry of War to film at the front was Luca Comerio (1863 - 1940). A photographer before becoming a filmmaker, he had documented the Milan riots of 1898 and General Bava Beccaris' repression, and in 1911 had taken part in the Italian military campaign in Libya. Sent to the Carso and other front zones in the summer of 1915, he captured footage that documented major moments of the conflict, such as the Battle of Gorizia and operations on the Adamello, later edited into films like *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1916) and *Sulle Alpi riconsacrate* (1922). The former, a "film from life", offers a vivid record of events in spring 1916 and stands as one of the most significant visual testimonies of the so-

called "White War" on the Alpine front - a unique conflict fought at high altitude, along a 650 km front reaching elevations of 2,000 - 3,000 metres. In roughly 90 minutes, the film presents a realistic portrait of soldiers' lives in the mountains: trench scenes, preparations for battle, and moments of daily routine. Particularly striking is the sequence depicting the transport of a six-ton cannon, nicknamed *the hippopotamus*, dragged by two hundred men through snow and rock to over 3,000 metres.

A very different film was *Maciste alpino* (1916), directed by Luigi Maggi and Luigi Romano Borgnetto and produced by Itala Film in Turin. This film stands as one of the most emblematic cases of the intersection between fiction and wartime propaganda. Starring Bartolomeo Pagano, the character Maciste - first introduced as a titanic

cinematografica sopperiva con didascalie, musiche d'accompagnamento e immagini fortemente drammatizzate, nel tentativo di evocare almeno simbolicamente quel paesaggio sonoro che nessuna immagine muta poteva davvero restituire.

Durante la Prima Guerra Mondiale, il cinema italiano assunse un ruolo centrale nella costruzione del consenso e nella mobilitazione ideologica del fronte interno. Le immagini proiettate sullo schermo, a differenza della stampa scritta, non richiedevano alfabetizzazione né competenze interpretative, rendendo il cinematografo uno strumento privilegiato di propaganda. La produzione cinematografica dell'epoca, sia documentaristica (i cosiddetti film "dal vero") che di finzione, fu orientata a celebrare l'eroismo individuale e collettivo, a rafforzare i legami affettivi tra soldati e civili, e a promuovere la causa nazionale. Esempi emblematici di questa tendenza, con la proposta di narrazioni patriottiche e idealizzate della guerra, sono i film *Sempre nel cor la Patria!* (1915) di Carmine Gallone e *Maciste alpino* (1916) di Luigi Maggi e Luigi Romano Borgnetto, mentre tra i film documentaristici va ricordato *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1916) di Luca Comerio.

Il film *Sempre nel cor la Patria!* venne distribuito nelle sale a pochi mesi dall'entrata in guerra dell'Italia. La narrazione racconta la vicenda di una giovane donna sposata con un ufficiale austriaco, che allo scoppio della Prima guerra mondiale decide di tornare in Italia e trova eroicamente la morte mentre sventa un complotto antitaliano orchestrato proprio dal marito. Il film fu ambientato ad Avezzano immediatamente dopo il terremoto del 1915, cosicché le abitazioni rase al suolo fornirono

al regista un contesto realistico per rappresentare efficacemente le devastazioni dei bombardamenti nelle zone di conflitto. Questo film inaugurò una fiorente produzione cinematografica bellica: entro la fine del 1916, il numero di pellicole dedicate al conflitto italiano aveva superato il centinaio. Sebbene la qualità tecnica e artistica di numerosi film dell'epoca fosse spesso modesta, essi raggiunsero comunque l'obiettivo prefissato: migliaia di spettatori si recavano regolarmente nelle sale, acquisendo familiarità con concetti e terminologie patriottiche quali "Patria", "Vittoria", "Barbaro nemico", "Terre irredente", "Sacrificio" e "Onore".

Il primo operatore civile a ricevere l'autorizzazione ufficiale del Ministero della Guerra per riprendere al fronte fu Luca Comerio (1863 - 1940). Fotografo, ancor prima che cineoperatore, nel 1898 documentò i moti popolari di Milano e la repressione del generale Bava Beccaris e nel 1911 partecipò alla spedizione militare italiana in Libia. Fu mandato sul Carso e in altre zone del fronte già nell'estate del 1915. Le sue riprese, spesso effettuate in alta quota o in prossimità del fronte, documentarono momenti significativi del conflitto, come la battaglia di Gorizia e le operazioni sull'Adamello, e furono successivamente montate in film come *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1916) e *Sulle Alpi riconsacrate* (1922).



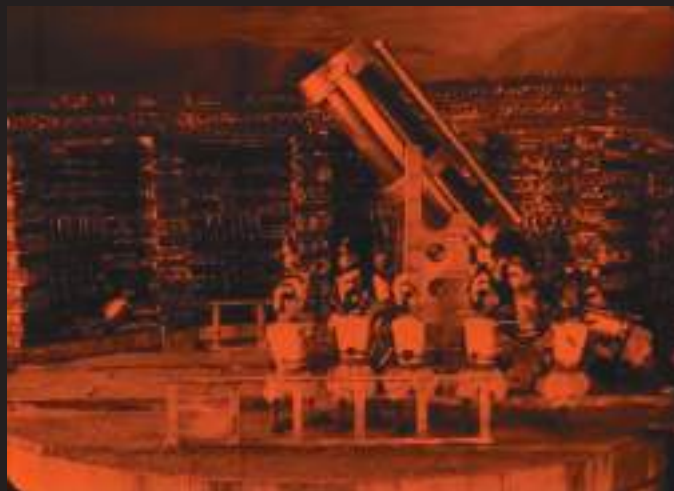
Luigi Romano Borgnetto e Luigi Maggi, *Maciste Alpino*, 1916
©Collezione personale Nicola Callegaro

force in *Cabiria* (1914) - is here reimagined as an Alpine soldier heroically fighting Austrian troops. The use of such a popular mythic figure to convey patriotic and military values was deliberate. Film critic Gian Piero Brunetta described *Maciste alpino* as “one of the most “modern” Italian films, a work that achieves a refined balance between fable - the fistfights of Maciste that turn war into play - and propaganda”. Narratively and iconographically, the film fuses popular spectacle with didactic intent. The combat scenes, superhuman feats, and Alpine landscapes construct a narrative celebrating not only individual heroism but also nature as a sacred frontier of the homeland. The film reflects the political and cultural need to represent the conflict as epic and mythological, rather than as the grim war of attrition it truly was. Interestingly, Italian censorship initially demanded cuts to the most offensive scenes toward the Austrian enemy, but following public protest, the film was soon released in its uncut version.

The significance of *Maciste alpino* extends beyond the war itself. It inaugurated a series of films in which the character was adapted to various historical and social contexts, acting as a bridge between cinematic myth and national identity. His image as an Alpine hero resonated deeply in Italy, helping to construct a collective imagination of war as a test of courage and necessity. Thus, the film can be read as a device of mass nationalisation, translating political and military ideals into an accessible, spectacular form. Maciste embodies an Italy eager to see itself as powerful, indomitable, and master of both nature and its enemies. A century later, the film still holds a dual value: popular entertainment

and symbolic propaganda.

From an institutional perspective, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* addressed a direct documentary and propagandistic need: to provide the public with a vision of an orderly, efficient, and determined army. The images of trenches, artillery, and soldiers, filmed by Luca Comerio with ministerial authorization, were intended to bear witness to Italy's presence on the front and to legitimize the country's wartime engagement. The war represented the first occasion on which the Italian state systematically appropriated the cinematic medium as a tool of propaganda. By contrast, *Maciste alpino* was not meant to document reality, but to mythologize the conflict through a popular hero already rooted in the collective imagination. Bartolomeo Pagano, in the role of Maciste, transformed the war into an epic dimension, in which the protagonist's superhuman strength neutralized the hardships and horrors of the trenches. The goal was not so much to show the war as it actually was, but to offer the audience an exalted and reassuring version, in which individual sacrifice was sublimated into victory. The fundamental difference, therefore, lies in the mode of representation: *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* seeks to construct a controlled realism, based on the authenticity of the images, while *Maciste alpino* turns the war into spectacle, approaching the codes of fairy tale and myth. Ultimately, the two films provide a complementary testimony to the relationship between cinema and the Great War in Italy: on one hand, the official, documentary dimension of the front; on the other, the symbolic and mythical dimension capable



Segundo de Chomón, *La guerra e il sogno di Momi*, 1917
©Personal collection Nicola Callegaro

of translating the conflict into a popular and spectacular language.

Within the panorama of Italian cinema during the Great War, alongside official documentaries and epic - style fiction films like *Maciste alpino*, there exists a lesser-known but equally significant trend: works that depict the war through the perspective of childhood. Films such as *La guerra e il sogno di Momi* (1917) by Segundo de Chomón and *Il sogno del bimbo d'Italia* (1915) by Riccardo Cassano provide emblematic examples of how cinema translated patriotic rhetoric into a fairy-tale-like language accessible to a wide popular audience.

In *Il sogno del bimbo d'Italia*, the child protagonist imagines the war as a grand adventure in which Italian heroes defeat foreign enemies. The plot is simple: a bersagliere separates from his wife and young son to serve the homeland. While the

woman lives in anxious anticipation of his return, the child is confident that his father will come back victorious and attempts to console his mother. One night, immersed in play with toy soldiers, the child falls asleep. As if by magic, the toy soldiers come to life and begin a battle. Then, through a dissolve, the image blurs to show the real battle in which the father participates victoriously. A few days later, he indeed returns home, happy to reunite with his loved ones. The narrative unfolds using a didactic and symbolic register, aiming to instill in young viewers a sense of belonging and identification with the national cause. The use of the dream as a narrative device allows the harshness of conflict to be transformed into a pedagogical tale, presenting war as necessary and just. A more sophisticated case is *La guerra e il sogno di Momi* (1917), directed by Segundo de Chomón for Itala Film. Here, the

Il primo è un film dal vero che testimonia gli eventi della primavera del 1916 e rappresenta una delle testimonianze più significative della cosiddetta “guerra Bianca” sul fronte alpino, un conflitto unico e senza precedenti, combattuto in alta montagna, con un fronte lungo 650 km che arrivava a quote superiori ai 2000 - 3000 metri.

Il film offre in circa 90 minuti uno spaccato realistico della vita dei soldati italiani in alta montagna: scene di trincea e di preparazione alle azioni belliche, momenti di vita quotidiana dei soldati e degli animali da soma. Straordinaria la testimonianza del trasporto di un gigantesco cannone da sei tonnellate, soprannominato “ippopotamo”, trascinato da duecento uomini tra neve e rocce, fino a superare i 3.000 metri di quota.

Di diverso genere invece il film *Maciste alpino*, diretto da Luigi Maggi e Luigi Romano Borgnetto e prodotto nel 1916 dall'Itala Film di Torino. Questo film costituisce uno dei casi più emblematici di intersezione tra cinema di finzione e propaganda bellica durante la Prima guerra mondiale. Interpretato da Bartolomeo Pagano, il personaggio di Maciste - già apparso come forza titanica nel kolossal *Cabiria* (1914) - viene qui trasposto nel contesto del conflitto in corso, divenendo un soldato alpino che combatte con eroismo contro le truppe austriache. La scelta di utilizzare una figura mitica e popolare del cinema muto italiano per veicolare valori patriottici e bellici non fu casuale; lo studioso e critico cinematografico Gian Piero Brunetta definì a suo tempo *Maciste alpino* “uno dei film italiani più ‘moderni’, un’opera che costruisce un raffinato equilibrio tra favola (le scazzottate di Maciste che trasformano la guerra in gioco) e propaganda”. Dal

punto di vista narrativo e iconografico, il film fonde elementi spettacolari tipici del cinema popolare con un chiaro intento didascalico e propagandistico. Le scene di combattimento, le azioni di forza sovrumana del protagonista e le immagini dei paesaggi alpini contribuiscono a costruire un racconto che celebra non solo l’eroismo individuale, ma anche la natura stessa come frontiera sacra della patria. L’opera riflette la necessità del regime politico e dell’opinione pubblica di vedere il conflitto rappresentato come una lotta epica e quasi mitologica, piuttosto che come la guerra di logoramento e di trincea che realmente era. È singolare ricordare che la censura italiana richiese diversi tagli alle scene più offensive per il nemico austriaco, ma a causa delle proteste sulla stampa il film tornò presto nei cinema in versione integrale.

L’importanza di *Maciste alpino* si estende oltre il contesto bellico immediato. Il film inaugurò un filone di pellicole in cui il personaggio di Maciste veniva continuamente riadattato a situazioni storiche, sociali e culturali differenti, fungendo da ponte tra mito cinematografico e identità nazionale. In particolare, la sua figura di eroe alpino trovò ampio consenso nell’Italia del tempo, contribuendo alla costruzione di un immaginario collettivo della guerra come prova virile, eroica e necessaria. In questa prospettiva, il film può essere interpretato come un dispositivo di nazionalizzazione delle masse, che sfrutta il linguaggio popolare e immediato del cinema per tradurre il messaggio politico-militare in una forma narrativa accessibile e al tempo stesso spettacolare. In *Maciste* si incarna l’immagine di un’Italia che vuole rappresentarsi potente, indomita e capace di

piegare a sé tanto le forze naturali quanto quelle ostili del nemico. A distanza di oltre un secolo, il film conserva dunque un duplice valore: opera di intrattenimento popolare e, al tempo stesso, strumento di propaganda e costruzione simbolica della guerra.

Dal punto di vista della funzione istituzionale, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* rispondeva a un'esigenza documentaria e propagandistica diretta: offrire all'opinione pubblica la visione di un esercito ordinato, efficiente e determinato. Le immagini di trincee, artiglierie e soldati, girate da Luca Comerio con autorizzazione ministeriale, avevano il compito di testimoniare la presenza dell'Italia sul fronte e di legittimare l'impegno bellico del Paese. La guerra costituì la prima occasione in cui lo Stato italiano si appropriò sistematicamente del mezzo cinematografico come strumento di propaganda. Al contrario, *Maciste alpino* non intendeva documentare il reale, bensì mitologizzare il conflitto attraverso un eroe popolare già radicato nell'immaginario collettivo. Bartolomeo Pagano, nei panni di Maciste, traduceva la guerra in una dimensione epica, in cui la forza sovrumana del protagonista neutralizzava le fatiche e gli orrori della trincea. L'obiettivo non era tanto mostrare la guerra così com'era, ma fornire al pubblico una versione esaltata e rassicurante, in cui il sacrificio individuale si sublimava nella vittoria. La differenza fondamentale risiede dunque nella modalità di rappresentazione: *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* cerca di costruire un realismo controllato, basato sull'autenticità delle immagini, mentre *Maciste alpino* trasforma la guerra in spettacolo, avvicinandola ai codici della fiaba e del mito. In definitiva, i due titoli offrono una testimonianza complementare del rapporto tra cinema e Grande Guerra in Italia: da un lato

la dimensione ufficiale e documentaria del fronte, dall'altro la dimensione simbolica e mitica capace di tradurre il conflitto in un linguaggio popolare e spettacolare.

Nel panorama del cinema italiano della Grande Guerra, accanto ai documentari ufficiali e ai film di finzione a carattere epico come *Maciste alpino*, si colloca un filone meno noto ma altrettanto significativo: quello delle opere che mettono in scena la guerra attraverso lo sguardo dell'infanzia. Film come *La guerra e il sogno di Momi* (1917) di Segundo de Chomón, e *Il sogno del bimbo d'Italia* (1915) di Riccardo Cassano offrono esempi emblematici di come il cinema seppe tradurre la retorica patriottica in un linguaggio favolistico e accessibile, capace di raggiungere un pubblico vasto e popolare.

In *Il sogno del bimbo d'Italia* il bambino protagonista immagina la guerra come una grande avventura in cui gli eroi italiani sconfiggono i nemici stranieri. La trama è semplice: un bersagliere si separa dalla moglie e dal figlioletto per andare a servire la patria. Mentre la donna vive con ansia il distacco, il piccolo è sicuro che il papà tornerà vittorioso e cerca di consolare la mamma. Una notte, immerso nel gioco con i soldatini, il bambino si abbandona al sonno. E proprio allora, come per magia, i soldatini prendono vita e iniziano una battaglia. Poi, con una dissolvenza, l'immagine sfoca per mostrare la battaglia vera, a cui il padre partecipa vittoriosamente. Pochi giorni dopo, infatti, egli torna a casa, felice di poter riabbracciare i suoi cari. La vicenda si svolge utilizzando un registro didascalico e simbolico, che mira a formare nei più giovani un senso di appartenenza e di identificazione con la causa nazionale. L'uso del sogno come dispositivo narrativo consente di trasfigurare la durezza del conflitto in un racconto

child's dream serves as a pretext to experiment with animation techniques and avant-garde cinematic tricks: toy soldiers come to life, fantastic battles unfold between toys and caricatured enemies. The film thus combines aesthetic innovation and propaganda, using a playful dimension to convey a patriotic message.

In conclusion, during the First World War, cinema progressively assumed a central role as a tool of propaganda, precisely because of its capacity to combine entertainment and patriotic narrative. As Harold D. Lasswell observed while analyzing the communicative strategies of the conflict, "propaganda is the management of collective attitudes through the manipulation of significant symbols" (my translation). Cinematic language could indeed convey immediately recognizable symbols - the heroism of the soldier, the sacrifice of the mother, the image of the violated homeland - without appearing as an explicitly propagandistic message. In this respect, Jacques Ellul's analysis is also relevant: "The most effective propaganda is that which is not recognized as such. It acts invisibly, blending with information, education, or entertainment" (Ellul, 1973: 19). The use of war and patriotic cinema during the conflict thus represents an exemplary case of "invisible propaganda": a narrative form that, presenting itself to the public under the familiar guise of story and spectacle, was all the more effective the less it was perceived as an ideological construction. These films testify to the role of cinema as a tool for the "nationalization of the masses", a process, as George L. Mosse reminds us, which also involved the most everyday forms of popular culture and which remains an essential perspective to keep in mind.



Segundo de Chomón, *La guerra e il sogno di Momi*, 1917
©Personal collection Nicola Callegaro

pedagogico, in cui la guerra si presenta come necessaria e giusta. Il caso più sofisticato è quello di *La guerra e il sogno di Momi* (1917), diretto da Segundo de Chomón per l'Itala Film. Qui il sogno del bambino diventa un pretesto per sperimentare tecniche d'animazione e trucchi cinematografici d'avanguardia: soldatini che prendono vita, battaglie fantastiche tra giocattoli e nemici caricaturali. Il film unisce dunque innovazione estetica e propaganda, utilizzando la dimensione ludica per trasmettere un messaggio patriottico.

In conclusione, nel contesto della Prima guerra mondiale, il cinema assunse progressivamente un ruolo centrale come strumento di propaganda, proprio in virtù della sua capacità di unire intrattenimento e narrazione patriottica. Già Harold D. Lasswell, analizzando le strategie comunicative del conflitto, osservava come “la propaganda è la gestione degli atteggiamenti collettivi attraverso la manipolazione di simboli significativi” (mia trad.). Il linguaggio filmico, infatti, poteva veicolare simboli immediatamente riconoscibili - l'eroismo del soldato, il sacrificio della madre, l'immagine della Patria offesa - senza apparire come un messaggio esplicitamente propagandistico. In questa direzione si colloca anche l'analisi di Jacques Ellul, secondo cui “la propaganda più efficace è quella che non viene riconosciuta come tale. Essa agisce invisibilmente, confondendosi con l'informazione, con l'educazione o con il divertimento” (Ellul, 1973: 19). L'uso del cinema bellico e patriottico durante il conflitto si pone dunque come un caso esemplare di “propaganda invisibile”: una forma narrativa che, presentandosi al pubblico sotto le vesti familiari del racconto e dello spettacolo, risultava tanto più

efficace quanto meno percepita come costruzione ideologica. Questi film testimoniano il ruolo del cinema come strumento di “nazionalizzazione delle masse”, un processo, come ricorda George L. Mosse, che investì anche le forme più quotidiane della cultura popolare e che forse occorre tenere a mente.

IL FUMETTO ITALIANO DELLA GRANDE GUERRA, DAL 1915 - 1918 IN POI

Laura Scarpa

La Prima guerra mondiale segna, più di ogni altra, l'avvento di una nuova epoca, e soprattutto di una nuova epoca di comunicazione. È difficile immaginare una pubblicità come questa, con un simile messaggio: “Porta la macchina Kodak al fronte, per conservare ricordi di questa grande avventura!” Per questa evoluzione della tecnica fotografica abbiamo effettivamente un quantitativo enorme di immagini di soldati, foto di documentazione militare e che registrano ogni momento, dalla guardia al rancio, ma anche foto souvenir, scattate dai soldati stessi. L'immagine dei militari e del fronte sono dunque diffuse, precise, reali, e questo faciliterà la raffigurazione della guerra in disegni e fumetti, già da allora, ma soprattutto per chi non l'ha vissuta e la racconterà visivamente molti anni dopo. Al fronte non c'era solo la fotografia, moltissimi i disegni fatti in loco, spesso di militari che esprimono la loro angoscia su carta, o disegnando si aiutano a sopportare le terribili attese tra i combattimenti. Disegnatori e pittori in trincea non ne mancano, moltissimi i nomi sconosciuti, ma di bella mano, e anche grandi artisti da Kokoschka a Vallotton, o disegnatori professionisti.

Scrivo Maurizio Lucchi, in una postfazione a *War Painters*:

Il formato 9x14 è quello canonico delle cartoline dell'epoca. Eppure, quegli esili pezzetti di cartoncino disegnati, a cento anni e passa di distanza, conservano e spiegano meglio di tante foto l'atmosfera del momento. Merito di quelli che oggi conosciamo come Kriegsmaler (pittori di guerra) e che nell'Imperiale e Regio esercito dell'Austria - Ungheria, costituirono

un vero e proprio corpo affiancato ai reparti regolari dell'Armata. Perché pittori di guerra se ne ebbero su tutti i fronti e in tutti gli eserciti, ma in nessuno il loro impiego fu normato e organizzato come in quello dell'impero asburgico. I Kriegsmaler portavano al braccio una fascia di colore giallo-nero (il colore della Casa imperiale d'Austria) con la scritta Kunst (arte) e vestivano in divisa (in Scarpa, 2018: 65).

E osserva una differenza che si nota tra la pittura austro-ungarica, più protesa a raccontare la guerra come vita normale, nei paesaggi montani e nelle pause, mentre nel disegno italiano, alternato a scene drammatiche, si fa più vivo l'aspetto grottesco, la caricatura del nemico, deformato e ridicolizzato. Questo taglio comico e grottesco, presente anche nel disegno francese, è comunque caratteristico del disegno italiano e lo troveremo in molti fumettisti.

Il fumetto contemporaneo alla Grande Guerra

I disegnatori al fronte ci sono anche attraverso i “Giornali di trincea”, contengono molte illustrazioni e piccole “storie illustrate”, i primi fumetti; giornali simili sono diffusi in Europa.

All'indomani della rotta di Caporetto, i fumetti divennero un mezzo di comunicazione usato dai vertici militari per coinvolgere la massa di soldati nella mobilitazione patriottica. [...] Usati come strumenti di propaganda per i giovani e per i soldati semianalfabeti, i fumetti a tema bellico conobbero ampia diffusione nel periodo della Prima guerra mondiale, e attraverso numerose trasformazioni, sono arrivati fino ai giorni nostri (Bianchi, 2014: 28-36).

ITALIAN COMICS OF THE GREAT WAR, FROM 1915 - 1918 ONWARDS

Laura Scarpa

The First World War marks, more than any other, the advent of a new era, and above all, a new era of communication. It is difficult to imagine an advertisement like this, with such a message: “Take your Kodak camera to the front, to preserve memories of this great adventure!” For this evolution of photographic technology, we actually have an enormous quantity of images of soldiers, military documentation photos that record every moment - from guard duty to meals - but also souvenir photos taken by the soldiers themselves. The image of the military and of the front is therefore widespread, precise, and real, and this will facilitate the depiction of the war in drawings and comics, even at that time, but especially for those who did not experience it and will tell it visually many years later.

At the front, there was not only photography; there were many drawings made on site, often by soldiers expressing their anguish on paper, or using drawing to help endure the terrible waits between battles. Trench painters and illustrators were not lacking - many unknown names, but with beautiful technique, as well as great artists from Kokoschka to Vallotton, or professional illustrators.

Maurizio Lucchi writes, in a postface to *War Painters*:

The 9x14 format was the standard for postcards of the time. Yet, those slender pieces of drawn cardboard, more than a hundred years later, preserve and explain the atmosphere of the moment better than many photographs. This is thanks to those we now know as *Kriegsmaler* (war painters), who in the Imperial and Royal army of Austria-Hungary formed

a true corps alongside the regular army units. Because there were war painters on all fronts and in all armies, but in none was their use standardized and organized as in the Habsburg empire. The *Kriegsmaler* wore a yellow-and-black armband (the color of the Imperial House of Austria) with the word *Kunst* (art) and wore a uniform” (in Scarpa, 2018: 65).

He also notes a difference observed between Austro-Hungarian painting, which tends to depict war as normal life, in mountain landscapes and during breaks, whereas in Italian drawing, alternating with dramatic scenes, the grotesque aspect comes more to the fore - the caricature of the enemy, deformed and ridiculed. This comic and grotesque approach, also present in French drawing, is nevertheless characteristic of Italian drawing and can be found in many comic artists.

Contemporary Comics During the Great War

Illustrators at the front also appear through the “Trench Newspapers”, which contain many illustrations and small “illustrated stories”, the first comics; similar newspapers were distributed throughout Europe.

Immediately after the defeat at Caporetto, comics became a means of communication used by military leadership to engage the mass of soldiers in patriotic mobilization. [...] Used as propaganda tools for young people and semi-literate soldiers, war-themed comics enjoyed wide circulation during the First World War, and through numerous transformations, they have survived to the present day (Bianchi, 2014: 28-36).

While the content needed to be simple and direct, the graphic quality was highly refined; the best names in journalism and art of the time collaborated on these publications. "La Tradotta" was published between March 21, 1918, and July 1, 1919: twenty-five issues plus three supplements, and took its name from the railway convoys that transported troops to the front. The newspaper was initiated by the Chief of the Information Office of the 3rd Army. Colonel Ercole Smaniotto tasked Second Lieutenant Renato Simoni, journalist, critic, and author of comedies and screenplays, with creating a weekly illustrated magazine, "of cheerful nature to be widely distributed among the soldiers", to boost morale after Caporetto.

The visual team included Enrico Sacchetti, caricaturist and journalist; Captain Umberto Brunelleschi, painter but already a refined illustrator for "Corriere dei Piccoli"; and the most famous and prolific of all: Second Lieutenant Antonio Rubino, journalist, poet, painter, illustrator, and since its founding, a mainstay of "Corriere dei Piccoli" - for which he had also drawn the masthead - and a children's illustrator.

Children's newspapers published from 1915 to 1918 are extremely useful for studying how Italian citizens perceived the ongoing war. Let us therefore focus on how the nascent Italian comic - still narrated with rhymed quatrains under the panels - tells the story of the First World War to children, and by extension, to families. Among the Italian authors of the early period of "Corriere dei Piccoli" (from December 1908), we find outstanding artists. Their role as text authors is not well documented; those little rhymed stories were largely the result of

coordinated editorial work. Only a few authors are confirmed to have created the texts: Rubino, artist and poet, and Sto, actor and playwright. Mussino and Rubino are the two main names in terms of importance and presence in the very early years of the magazine, with Rubino collaborating even into the post-war period.

Unlike what would happen for the Second World War, in 1915-18, the war is shown as a glorious struggle for the homeland - a homeland just over fifty years old - and a war fought to defend the border. The warlike climate was already present in comics and stories in previous years, particularly in Mussino's panels, which depicted Italy's presence and conquest in Africa. However, in 1915, war obviously becomes the main theme, fought by the fathers of the young protagonists, who, in turn, dream of fighting or await their parents' return. In virtually all comic or illustrated stories, the First World War represents an aspiration toward heroism and the glory of combat, and the exalted heroic certainty of victory subtly conceals the fear of defeat and death.

Christmas 1914: In "Corriere dei Piccoli", it is surprising that the conflict is already mentioned, months before Italy's official entry. Schizzo (a more realistic and less fanciful copy of Little Nemo by Mussino) dreams, as always, of war among various nations competing for Earth's territories, but in the dream, simply turning the Earth into a panettone allows everyone to have their slice without fighting. The boy gives a slice to his homeland, which tells us much about how Italian involvement was already taken for granted, suggested as imminent, and in some way justified even to children.



“La Tradotta”
©Collezione personale Laura Scarpa

Se il contenuto doveva essere facile e diretto, la materia grafica è stata molto raffinata, a queste testate collaborarono le migliori firme del giornalismo e dell'arte del tempo. "La Tradotta" uscì tra il 21 marzo 1918 e il 1° luglio 1919: venticinque fascicoli più tre supplementi, e prese il nome dai convogli ferroviari che trasportavano le truppe al fronte. Il giornale fu voluto dal Capo dell'Ufficio Informazioni della terza Armata. Il colonnello Ercole Smaniotto incaricò il sottotenente Renato Simoni, giornalista, critico e autore di commedie e sceneggiature, di ideare un settimanale illustrato, "d'indole gaia da diffondere largamente tra i soldati", per risollevarne il morale dopo Caporetto. Alla redazione per la parte visiva partecipavano Enrico Sacchetti, caricaturista e giornalista; il capitano Umberto Brunelleschi, pittore, ma già raffinato disegnatore per il "Corriere dei Piccoli" e il più noto e prolifico di tutti: il sottotenente Antonio Rubino: giornalista, poeta, pittore, illustratore, e dalla sua nascita, colonna portante del "Corriere dei Piccoli" - di cui aveva anche disegnato la testata - e illustratore per ragazzi.

I giornali per bambini pubblicati negli anni dal 1915 al 1918 risultano di grande utilità per studiare la percezione che i cittadini italiani avevano rispetto alla guerra in atto. Soffermiamoci dunque a guardare come il neonato fumetto italiano - ancora narrato con quartine rimate sotto alle vignette - racconti la Prima guerra mondiale ai bambini e, per traslato, alle famiglie. Tra gli autori italiani del primo periodo del "Corriere dei Piccoli" (dal dicembre 1908) abbiamo grandissimi artisti del disegno. Il loro ruolo come autori dei testi non è ben confermato, quei raccontini in versi erano in buona parte frutto

di un concertato lavoro redazionale. Solo di alcuni autori abbiamo certezza della creazione dei testi: Rubino, artista e poeta, e Sto, attore e autore teatrale. Mussino e Rubino sono le due firme maggiori per importanza e presenza sulle pagine nei primissimi anni del giornalino, Rubino vi collaborerà finanche nel secondo dopoguerra.

Diversamente da quello che accadrà per la Seconda, nel 15-18 la guerra vi è mostrata come gloriosa lotta per la patria, una patria che aveva poco più di cinquant'anni, e una guerra che si combatte a difesa del confine. Il clima guerresco era già presente nei fumetti e racconti anche negli anni precedenti, in particolare in tavole di Mussino: si racconta la presenza/conquista italiana in Africa. È però nel 1915, ovviamente, che diventa protagonista la guerra, combattuta dai padri dei giovani protagonisti che, a loro volta, sognano di combattere o attendendo il ritorno del genitore. La Prima guerra mondiale, in pressoché tutti i racconti a fumetti o illustrati, è aspirazione all'eroismo e alla gloria del combattimento, e la esaltata certezza eroica della vittoria cela velatamente la paura della sconfitta e della morte.

Natale 1914, nel "Corriere dei Piccoli" può stupirci che si parli già del conflitto, quando mancano ancora alcuni mesi all'entrata ufficiale dell'Italia. Schizzo (una copia più realistica e poco fantasiosa che Mussino fa di Little Nemo) sogna come sempre, sogna la guerra tra le varie nazioni che si contendono territori della Terra, ma in sogno basta trasformare la Terra in panettone, ed ecco che ognuno può avere la sua fetta senza litigare bellicosamente. Una fetta il ragazzino la dona alla sua patria, il che ci dice molto di come

A fianco, *Didì, Lea, Zozò e Frurù*. In "Corriere dei Piccoli"
©Collezione personale Laura Scarpa

CORRIERE dei PICCOLI

CONDIRETTORE
GIORGIO
BONFANTINI

REDAZIONE
L. S. - N. 8
L. S. - N. 8

SUPPLEMENTO ALL'ESPRESSO
del CORRIERE DELLA SERA

UFFICIO DEL RICEVILE
VIA SOLFERINO, N. 25
MILANO.

Anno VIII - N. 8

20 Febbraio 1916.

Cart. 38 il numero.



1. "Stacco una mano qui,
Tex, Frurù, Zozò e Didì."

2. "Un rimpetto senza ragione
se lo dà chi non è Frurù."



3. "E tu, malta, lo farei fare
ad un altro, tanto scuro."

4. "Ma spicciò di cosa parli,
di scriverli tutti scuro."



5. "Ma scuro, scuro, se lo scuro
della Malta che non scuro."

6. "Ma se per il scuro e per
rispettarlo lo scuro e scuro."



7. "Sì, se così non scuro
si scuro, si scuro."

8. "Scuro e se scuro scuro
lo scuro, scuro, scuro."



9. "L'altro se scuro scuro?
Malta, scuro scuro e scuro."

10. "Se se scuro scuro scuro,
ma se per il scuro lo scuro."



11. "E tu, malta scuro,
scuro scuro per scuro."

12. "Scuro, scuro, scuro,
scuro scuro scuro scuro."



13. "L'altro se scuro scuro
scuro scuro se scuro scuro."

14. "Scuro scuro e scuro scuro
scuro scuro scuro scuro."



15. "E tu, malta, se lo scuro scuro,
scuro se scuro scuro scuro."

16. "Scuro scuro
scuro scuro se scuro."

Schizzo's dreams and wishes continue throughout the war. In 1916, hopes for a short war are alive; Schizzo dreams at least of his father returning from the front for Christmas, a collective dream of fathers and children. The severity of the war, now approaching two years, is softened, with hope alive for victory and the end.

This is further seen in 1916 with the adventures of Didi and her entire band of animals in the series *Didi, Lea, Zozò e Frurù*. There were only thirteen panels during 1916

a relatively short series compared to the long sagas of Antonio Rubino during the same war years (*Gianni e Luca*, 1914-17; *Italino*, 1915-19; *Piombino e Abetino*, 1917), and that of Schizzo (1912-19, signed by Attilio Mussino until 1917, then by Guido Moroni Celsi, and for the last panels 1918 - 1919 by Domenico Natoli), [...] *Epistolario di Fran Joseph* (again Mussino, 1915 - 16 for 8 panels) and the heartfelt epic of *Tofolino Panciavuota* (Gustavino, 1915, 11 panels). And all other war-related stories have male protagonists! (Lazzari, 2025: 28).

Didi is far more concrete than the boys' dreams, who have patriotic hearts but are too young to fight. Where the boys dream, a little girl defeats the enemy with clever tricks. Compared to other female protagonists or secondary characters in "CdP", Didi

stands out for her determination and clear coherence with the dramatic context, without descending into sentimentality, making her highly unusual compared to the female world normally presented in fables, stories, and relatively trivial current events. In 1916, in full war, Mario Mossa De Murtas from Sassari, already collaborating for a couple of years as an illustrator, presents on the front page a little girl and

her three friends: a little goat, a small bulldog, and a black cat. They are Didi, Lea, Zozò, and Frurù; they live in a village now "redeemed" on the road to Trento, playing together in the garden and surrounding fields (Lazzari, 2025: 28).

Didi, a girl living in this contested border, is a very active partisan: it all begins when she locks twenty Austrian soldiers inside her house... then she takes pleasure in creating false trails to mislead enemy soldiers, buries them under an avalanche, or steals their clothes, leaving them half-naked, ridiculing them and handing them over defenseless to Italian soldiers. Ridiculing the Austro-Hungarian army is recurrent in these stories, as it is in Antonio Rubino's pages, where he fights the enemy with laughter and the grotesque, as he does in "La Tradotta".

In 1918, peace is celebrated. At Christmas, the war issue closes with an illustrated page that contrasts with the previous Christmas, showing a defeated, hungry Vienna while two anthropomorphized young figures, Trento and Trieste, are celebrated.

It was not until the late 1930s that comics (outside of "CdP") freed themselves from rhymes and single-page stories for very young children. By then, under the influence - still mostly unacknowledged - of American comics, the First World War was no longer depicted. During Fascism, other themes prevailed, patriotic and regime-oriented. The Great War had left great dissatisfaction, which also formed a basis for the rise of the Duce. Therefore, for comic stories about the First World War, one must wait until after the Second World War and a certain temporal distance.

After the Second World War: Reworking the First

At the end of the 1940s and the beginning of the

fosse ormai scontato il coinvolgimento italiano, tanto da suggerirlo imminente e in qualche modo giustificato anche ai ragazzi. I sogni e desideri di Schizzo continueranno per tutto il periodo bellico. Il 1916 è il momento delle speranze per una guerra breve, Schizzo sogna almeno per Natale il ritorno dal fronte del papà, il suo diventa un sogno corale di padri e figli. La gravità della guerra, che dura ormai da quasi due anni, viene alleggerita, è viva la speranza nella vittoria e nella fine.

Lo vedremo, sempre nel 1916, ancora di più con le avventure di Didi e di tutta la sua banda di animali nella serie *Didi, Lea, Zozò e Frurù*. Saranno solo

tre tavole nel corso del solo 1916. Una serie piuttosto breve, se si considerano le lunghe saghe firmate, negli stessi anni di guerra, da Antonio Rubino (*Gianni e Luca*, 1914-17; *Italino*, 1915-19; *Piombino e Abetino*, 1917), e quella di *Schizzo* (1912-19, firmata da Attilio Mussino fino al 1917, quindi da Guido Moroni Celsi e per le ultime tavole fra 1918 e 1919 da Domenico Natoli), [...] *Epistolario di Fran Joseph* (ancora Mussino, 1915-16 per 8 tavole) e l'accurata epopea di *Tofolino Panciavuota* (Gustavino, 1915, per 11 tavole). E tutti gli altri guerreschi racconti hanno protagonisti maschili! (Lazzari, 2025: 28).

Didi è ben più concreta che i sogni dei maschietti, che hanno un cuore patriottico, ma un'età che impedisce la pugna. Laddove il maschio sogna, è invece una ragazzina a battere il nemico con piccoli abili trucchi. A confronto con le altre protagoniste o comprimarie del "CdP", Didi

spicca per determinazione, lucida coerenza con cui è assolutamente agganciata alla drammaticità del momento, senza però scadere nel pietismo, ed è molto anomalo in rapporto al mondo femminile che veniva ordinariamente presentato allora tra favole, racconti

ed una attualità alquanto futile. Siamo nel 1916, in piena guerra, e il sassarese Mario Mossa De Murtas che collabora già da un paio di anni al giornale come illustratore, presenta in prima pagina una ragazzina e i suoi tre amici: una capretta, un piccolo bulldog e un gatto nero. Sono Didi, Lea, Zozò e Frurù, vivono in un villaggio ormai 'redento' sulla via di Trento, e giocano insieme nell'orto e nei prati intorno (Lazzari, 2025: 28).

Didi, è una ragazzina che vive in quel combattuto confine, è una partigiana molto attiva: tutto inizia quando rinchioda venti soldati austriaci dentro casa sua... poi ci prende gusto e crea falsi tracciati che mandano fuori strada i soldati nemici, li seppellisce sotto una valanga o ruba loro i vestiti lasciandoli seminudi, ridicolizzandoli e consegnandoli inermi ai soldati italiani.

La ridicolizzazione dell'esercito austroungarico, è ricorrente in queste storie, ma anche nelle pagine di Antonio Rubino che combatte il nemico con l'arma della risata e del grottesco, come fa anche sulle pagine de "La Tradotta".

1918, si festeggia la pace. A Natale la questione guerra si chiude con una paginetta illustrata che si confronta col Natale precedente, una Vienna affamata e battuta mentre vengono festeggiate due giovani Trento e Trieste antropomorfe.

Si deve arrivare alla fine degli anni 30, perché il fumetto si liberi (fuori dal "CdP") delle rime e delle storie monopagina per i più piccoli. Quando arriva, ancora una volta da non dichiarate influenze americane, la Prima guerra mondiale non è più narrata. Siamo nel fascismo e altre sono le tematiche, patriottiche e di regime. La Grande Guerra aveva lasciato una grande scontentezza, che era stata anche base per l'ascesa del Duce. Dunque, per aspettare storie a fumetti sulla Prima guerra, occorre attende-

re la fine della Seconda e una certa distanza.

Dopo la Seconda, la rielaborazione

Alla fine degli anni 40 e inizio 50 i fumetti si sviluppano verso l'avventura più classica o esotica. Arriveremo agli anni 60, per poter parlare della Grande Guerra, quando alcuni sceneggiatori, come Mino Milani, sono pronti a raccontarla, tra i diversi momenti della storia d'Italia.

Per il periodo che va dal '67 a oggi, quasi sessanta anni di fumetto italiano, mi propongo di osservare solo alcuni casi che si distinguono per originalità, le opere più importanti e autoriali del fumetto italiano, inserite nel quadro generale anche del fumetto seriale.

Dagli anni 50 è facile trovare storie sulla Seconda guerra mondiale, i ragazzi l'hanno quasi vissuta, piccolissimi o nei racconti dei genitori, e ancora cartelli segnalano in campi e piazzole "attenzione, pericolo!": si rischia di saltare su pezzi inesplosi.

Sulla Prima Guerra invece si spargono solo lacrime, dei nonni, degli zii, e c'è molto silenzio, creato anche dal rumore di quella appena passata. Ma tracce concrete ne restano ancora, nel Veneto, ragazzini e ragazzine fino agli anni 70, visitano le trincee in gite domenicali dove tornano con ricchi bottini di ferraglia bellica... filo spinato, proiettili, scatole di cibo e frammenti di obice. In un certo senso per quei ragazzi la Prima guerra è più concreta e mitica di quella di cui sentono i racconti sofferti dei genitori. Eppure, se ne parla poco nei libri e giornalotti contenenti piuttosto avventure western e cappa e spada e qualche storia, sugli oceani e nei vari continenti della Seconda guerra mondiale, poco della Prima, i cui reduci sono stati strettamente legati alla nascita e ascesa del fascismo.

Molto imbarazzato silenzio, e sembra mancare un

corpus narrativo importante, mentre lo scenario di dolorose battaglie è principalmente europeo, francese per i francesi, italiano per gli italiani.

Evento eccezionale, dunque, in tutti i sensi, la grande storia in cui nasce Corto Maltese, probabilmente facilitata dalla libertà totale che l'editore dà a Pratt: nessuna redazione controlla, censura o suggerisce temi. Con *La Ballata del Mare Salato* (questo il titolo originale del 1967 e anche nella prima ripubblicazione sul "Corriere dei Piccoli") Hugo Pratt prende tutti gli ingredienti dell'avventura per ragazzi: guerra, pirati (negli stessi anni propone anche un Sandokan), ambientazione esotica e l'Oceano Pacifico (che è stato vissuto e "riscoperto" nell'ultima guerra). Unendoli e rielaborandoli ispirato dallo scenario del film *Il trono nero*, Pratt crea la più originale storia mai ambientata nella Prima guerra mondiale. Non solo è originale il soggetto, che scorre a latere della guerra, non solo lo scenario, quell'Oceano Pacifico così inesplorato a inizio secolo, ma anche il momento. La storia inizia quando la guerra è solo preannunciata, sta scoppiando, e non per tutti i paesi.

Delle guerre si ha sempre un'immagine di date false, ufficiali, il giorno in cui tutto iniziò... sappiamo che sono dati da interpretare. Inoltre, le guerre si allargano, e coinvolgono gradualmente i diversi paesi e questo accadde particolarmente nella Prima guerra mondiale. Preannunciato, tra le altre, da triplice intesa, Rivoluzione russa e guerre balcaniche, il conflitto ebbe inizio il 28 luglio 1914 con la dichiarazione di guerra dell'Impero austro-ungarico al Regno di Serbia in seguito all'assassinio dell'arciduca ed erede al trono Francesco Ferdinando, il 28 giugno 1914 a Sarajevo. L'Italia entrerà in guerra nel 1915, col procedere, la guerra raggiungerà una scala mondiale con la partecipazione di e Giappone, Bulgaria, Romania, Portogallo e Grecia, e il de-

1950s, comics developed towards more classical or exotic adventure stories. It would not be until the 1960s that the Great War would be addressed in comics, when some writers, such as Mino Milani, were ready to depict it across the different moments of Italian history.

For the period from 1967 to today, covering almost sixty years of Italian comics, I propose to observe only a few cases that stand out for originality - the most important and author - driven works of Italian comics, placed within the broader context of serial comics.

From the 1950s, it is easy to find stories about the Second World War. Young people had almost lived through it, either as small children or through the stories of their parents, and still signs warned in fields and clearings: "Caution, danger!" - there was a risk of stepping on unexploded ordnance.

The First World War, on the other hand, left only tears from grandparents and uncles, and much silence, amplified by the noise of the recently concluded war. Yet tangible traces remained: in Veneto, boys and girls until the 1970s visited trenches on Sunday trips, returning with rich spoils of war debris... barbed wire, bullets, food cans, and howitzer fragments. In a way, for those children, the First World War was more concrete and mythical than the one described in the heartfelt stories of their parents. Nevertheless, it was rarely addressed in books and magazines, which were filled instead with Western adventures, swashbuckling tales, and stories set on the oceans and continents of the Second World War, while the First World War - whose veterans had been closely linked to the rise of Fascism - was largely absent.

A very awkward silence prevailed, and there seemed to be no significant narrative corpus, while the scenario of painful battles was mostly European:

French for the French, Italian for the Italians.

An exceptional event, therefore, in every sense, was the great story in which *Corto Maltese* was born, probably facilitated by the total freedom the publisher gave Pratt: no editorial office controlled, censored, or suggested topics. With *La Ballata del Mare Salato* (the original 1967 title, also used in its first republication in "Corriere dei Piccoli"), Hugo Pratt took all the ingredients of children's adventure stories - war, pirates (at the same time he was also proposing *Sandokan*), exotic settings, and the Pacific Ocean (experienced and "rediscovered" during the last war) - and reworked them, inspired by the scenario of the film *Il Trono Nero*, creating the most original story ever set during the First World War.

Not only is the subject original running alongside the war, but also the setting - the largely unexplored Pacific Ocean at the beginning of the century - and the timing. The story begins when the war is only looming, about to break out, and not for all countries.

Wars are always remembered with distorted official dates, the day everything began... we know these are interpretative. Moreover, wars expand gradually, involving different countries over time, as was particularly the case with the First World War. Preceded by, among other events, the Triple Entente, the Russian Revolution, and the Balkan wars, the conflict began on July 28, 1914, with the Austro-Hungarian Empire declaring war on the Kingdom of Serbia following the assassination of Archduke and heir to the throne Franz Ferdinand on June 28, 1914, in Sarajevo. Italy would enter the war in 1915, and gradually the conflict reached a global scale with the participation of Japan, Bulgaria, Romania, Portugal, and Greece, and the decisive entry of the United States in 1917.

With this context in mind, let us observe the first panel of *La Ballata*: we are in the Pacific Ocean in November 1913. The war is still eight months away... or so it seems. Rasputin and Corto, pirates, are already talking about a war, after which they will be so rich that dividing the loot among three or ten will be irrelevant. After just a few pages, the vessel, disguised as an English ship, approaches a Dutch ship to seize coal meant for Germany, and all sailors and the captain are machine-gunned and killed.

As the beginning of a children's adventure story, it is particularly harsh, yet it conveys much more to an attentive and experienced reader. That first scene, the most violent in the work, is a critical passage, a lesson on war, its origins, motivations, and moral values. The situation is further clarified by the arrival of German officers (we are in "German territory" in the middle of the Pacific), where it becomes clear that, in view of an imminent war, one cannot quibble over coal supplies.

For sixty pages, the war is forgotten. The adventure quickly moves to pure exotic adventure, although with a modern touch presenting characters of different cultures and ethnicities in extremely unconventional ways. This fantastic story is nonetheless integrated into world history. It is the mysterious Monk who informs us of England's declaration of war: "4 August 1914 [...] we are at war too" (Hugo Pratt, 1998: 104). After another seventy pages, Lieutenant Slutter is executed for wearing an enemy uniform during an attack, but not before criticizing the sinking of passenger ships full of women and children (a theme still relevant). With the arrival of the New Zealand army, the story concludes in January 1915; nearly two years of narration are declared, with the war opening and closing the story as a discreet protagonist,

without battles, trenches, or soldiers, but revealing the powers manipulating it for reasons far beyond borders and patriotism.

A great moral story within a grand adventure. Once *Corto Maltese* becomes an autonomous, serial character, his author must contend with historical dates. Corto's short, self-contained twenty-page adventures in four strips, created for *Pif*, are set in South America; the war timidly appears, "seen from afar," sometimes in arms trafficking or in the delirious figure of a lone soldier who has fled from the war, a cowardly soldier, always viewed by Pratt with understanding.

Corto then moves from South America to Europe, returning to the theater where war was familiar. He often becomes the protagonist, rarely at the front; more frequently, the stories deal with spies - from a young, captivating figure reminiscent of Mata Hari to a troupe of actors, to *The Angel at the Window from the East* in Venice.

The only combat scene depicts the final flight of the legendary Red Baron. In *Côtes de Nuit et Rose de Picardie*, Corto Maltese plays more of a narrator role, as he himself notes at the end. In reality, he is the *deus ex machina* who likely indirectly causes the Red Baron's death - historically approaching too closely to Somme anti-aircraft fire - by intoxicating an Australian soldier friend (recent research attributes the shoot-down to Sergeant Cedric Popkin, gunner Robert Buie, or most likely gunner "Snowy" Evans, all part of the Australian 1st AIF anti-aircraft units). This 1972 story is one of the last to close the Great War narratives, which continued with African adventures, both set historically in 1918. There is an interesting affinity with an American comic adventure, *Enemy Ace*, recounting the adventures of Hans von Hammer, a tormented German flying ace during the First and

terminante ingresso degli Stati Uniti d'America nel 1917.

E allora, detto questo, andiamo a osservare la prima vignetta della *Ballata*... siamo nell'Oceano Pacifico nel novembre 1913. La guerra è ancora lontana di otto mesi... sembrerebbe... Rasputin e Corto, pirati, parlano già di una guerra, dopo la quale saranno così ricchi che dividere il bottino in tre o in dieci sarà indifferente. Dopo pochissime pagine l'imbarcazione, travestendosi da battello inglese, accosta una nave olandese per prenderne il carbone che trasporta che servirà alla Germania, e tutti i marinai e capitano vengono mitragliati e uccisi.

Come inizio di una storia di avventura per ragazzi è particolarmente crudo, ma dice anche molto di più, per un lettore più attento e smalzato. Quella prima scena, la più violenta di tutta l'opera, è un importante passaggio critico, una lezione sulle guerre, sulle loro origini, motivazioni e valori morali. La situazione verrà evidenziata dall'arrivo di ufficiali tedeschi (siamo in "terra germanica", lì in mezzo al Pacifico), dove si chiarisce che in vista di una guerra imminente non si può guardare per il sottile per i rifornimenti di carbone.

Per 60 pagine della guerra ce ne dimentichiamo. L'avventura passa velocemente al genere esotico e di avventura pura, anche se con un taglio moderno che presenta personaggi di culture ed etnie diverse estremamente fuori dagli schemi. Questa storia fantastica è però inserita puntualmente nella Storia mondiale. È il misterioso Monaco che ci comunica la dichiarazione di guerra dell'Inghilterra: "4 agosto 1914 [...] siamo in guerra anche noi" (Hugo Pratt, 1998: 104). Dopo altre settanta pagine il tenente di vascello Slutter viene fucilato per aver indossato nell'attentato la divisa nemica, ma non prima di aver criticato gli affondamenti di navi passeggeri piene di donne e bambini (tema sempre attuale).

Con l'arrivo dell'esercito neozelandese arriviamo alla fine del racconto, che chiude nel gennaio 1915; sono dichiarati quasi due anni di narrazione, che la guerra apre e conclude, protagonista discreta, senza battaglie, trincee, soldati, ma dichiarando i poteri che la manovrano con ben altre motivazioni che confini e patriottismi.

Un grande racconto morale in una grande storia di avventura. Ma, una volta che Corto Maltese diventa personaggio autonomo, seriale, il suo autore deve confrontarsi con quelle date. Le avventure brevi di Corto Maltese, autoconclusive di venti pagine su quattro strisce, nate per *Pif* sono ambientate in Sud America, la guerra fa timidamente capolino, è "vista da lontano", vi compare in qualche traffico d'armi e in un soldato sperduto nei suoi deliri, che dalla guerra è scappato, una figura di soldato vile, sempre vista da Pratt con comprensione.

Corto si sposterà quindi dal Sud America in Europa, tornando nell'ambiente dove la guerra era di casa. E vi è spesso protagonista, raramente al fronte, più spesso vi si parla di spie, dalla giovane affascinante, simile a Mata Hari, al gruppo di teatranti, all'*Angelo alla finestra di Oriente a Venezia*. L'unica scena di combattimento tratta l'ultimo volo del mitico Barone Rosso.

In *Côtes de nuit e rose di Piccardia* Corto Maltese ha un ruolo più di narratore, come commenterà lui stesso alla fine. In realtà lui è il deus ex machina che probabilmente provocherà indirettamente la morte del Barone Rosso - nella realtà avvicinandosi troppo alla contraerea della Somme - facendo ubriacare un amico soldato australiano (recenti ricerche attribuiscono l'abbattimento al sergente mitragliere Cedric Popkin oppure all'artigliere Robert Buie o, il più probabile tra tutti questi, all'artigliere "Snowy" Evans.



Hugo Pratt, *Una ballata del mare salato*
 ©Collezione personale Laura Scarpa

Second World Wars, first published in 1965, written by Robert Kanigher and drawn by Joe Kubert, later by various authors.

The early stories focused on specific aerial combats of the First World War and the knights of the air, characterized by a sense of honor. In issue 148, Von Hammer rescues a puppy he calls "Schatzi" and befriends it, but the puppy later accidentally falls from his Fokker during aerial combat. Von Hammer mourns the loss, then proceeds to massacre the remaining British pilots in bloody revenge.

Pratt's refined narrative is very different, but the contrast between Von Hammer's cold attitude and his tender, tearful heart recalls in some ways Pratt's more subtle and sarcastic storytelling, where the Red Baron is moved by maternal farewells and leaves roses for downed enemies.

A year earlier (set in 1917), one of the finest anti-war stories takes place along the Piave. Under the banner of gold, all patriotisms are set aside, and Italian, French, Scottish, American soldiers, and a German noble ally with Corto Maltese, united in the search for the King of Montenegro's treasure. For once, human greed does not cause war, but signals peace. A unique narrative for its depth and lightness.

Also in the 1970s, among the most important comics departing from minor productions of mere historical reconstruction, heroics, and battles, was an original character: Petra Chérie. Petra De Karlowitz, a beautiful young woman of Polish origin, able to pilot a plane and speak six languages, is an adventurous protagonist during the final years of the First World War, created,

written, and drawn by Attilio Micheluzzi, a master storyteller of adventurous and war tales. Petra's adventures take place in 1917 - 1918, beginning in neutral Holland, then moving through the trenches of Flanders, France, Italy, Zurich, Montenegro, and finally the shores of the Bosphorus. Twenty-four episodes compose the series, which, while well documented, allows greater focus on the adventure of the individual hero - in this case, a heroine - emphasizing the "noble" aspect of aerial duels during the First World War and the role of espionage.

This is still within the adventure genre, in which Micheluzzi excels, later continuing with First World War stories set in Africa in *L'Uomo del Tanganyka*, part of the *Un uomo un'avventura* series for Sergio Bonelli, emphasizing exotic settings.

Petra was originally conceived as a male character, but Micheluzzi was advised not to compete or overlap too much with Corto Maltese. The two characters close the cycle of great adventure comics concerning war, using the First World War as their setting.

Various short and medium-length comics on the First World War were produced, notably by Mino Milani, with drawings by Sergio Toppi and Dino Battaglia, forming part of historical testimonies - more classical war narratives, though of high quality.

100 Years Later

We now turn to more recent times, continuing to discuss Italian comics, as the way of storytelling changes and comics cease to serve solely as a documentary. We find some interesting works,

often in the form of short stories, such as *Vie Tranché* by Manuele Fior, for an anthology volume published in France, which narrates the tragedy of young Gabriel C., who attempts suicide during the war and ends up hospitalized in a mental institution. Fabio Visintin opens his collection *Natali Neri e altri racconti di guerra* with a story about Christmas in the trenches, awarded as the best short story at Lucca Comics 2013.

These are short but significant stories, which do not reconstruct precise wartime events but rather analyze their human aspects. Three stories with a common theme appear in *War Painters (1915 - 1918) Come l'arte salva dalla guerra*, written and drawn by the author of this text; all three reflect on the relationship between art and war, whether art can be salvific or at least preserve the memory of what happened. One of the stories is dedicated to the aforementioned war painters, another to song, while the second is inspired by the American sculptor Anne Coleman, a pupil of Rodin, who reconstructed wounded faces with masks to restore an identity for soldiers who had lost parts of their head or face. It is worth mentioning because at least two comics have been published in France on this topic, one of which is devoted to her with historical accuracy: *L'atelier des geules cassées* by Amazing Ameziane and Sybille Titeux de la Croix. In *Unastoria* (nominated for the Premio Strega 2014), Gipi intertwines two narratives: one in the present, about a fifty-year-old man feeling his aging, and the desperate life of his great-grandfather fighting in the trenches. The war is depicted both as a lived reality and, above all, as a symbol of life's difficulties and the desire for peace and salvation, even at the cost of others' lives.

Other works play between historical and fantastical storytelling in popular comics. We find the third

episode of the adventures of Lilith, a character by Luca Enoch, who travels through time (probably inspired by the masterful *Mort Cinder* by Alberto Breccia, which also contains a story set during the Great War). Lilith's story is set at the front, just before Caporetto; thus, she also finds herself fighting in the trenches.

Caporetto seems to be the symbolic location, commonly referenced in popular comics. Roberto Recchioni, with drawings by Leomas, Pietro Battaglia, writes about a vampire who "is born" at his death at Caporetto; this episode tells the character's origin, set in the trenches of the First World War, but significantly intersects with the tragic events of the G8 in Genoa.

In Bonelli productions, other "visits" to 1915-18 appear, for example in *Storie da Altrove* #19, *Il ladro che si alleò con Sherlock Holmes... per vincere la guerra*, by Carlo Recagno and Antonio Sforza. References also appear in some *Martin Mystère* issues 67/68/69 (*Caccia all'uomo / I signori della guerra*) and in the *Le Storie* series, where Giovanni Gualdoni writes *Gerasi Ultima Trincea*. Two groups from opposing armies meet in a castle, immersed in a mysterious horror atmosphere.

Other graphic novels follow a more historical approach: *1914 io mi rifiuto!* by Paolo Cossi is part of a First World War project titled *Il fronte al fronte*, organized by the Pro Loco Prade Ciconia Zortea and Ciconia Fumetto, highlighting the suffering inflicted by conflicts on populations, particularly the difficult situation in Trentino during the First World War, a border area where many Italians were under Austro-Hungarian rule.

Soldati che facevano tutti parte della contraerea australiana della 1st AIF). Questa storia è del 1972 ed è una delle due ultime che chiudono le storie della Grande Guerra, che proseguirà con strascichi e nelle avventure africane, entrambe sono datate storicamente 1918. È interessante notare una qualche affinità con un'avventura di un fumetto americano, *Enemy Ace* che racconta le avventure di Hans von Hammer, il protagonista è un tormentato asso dell'aviazione tedesca nella Prima e poi nella Seconda guerra mondiale. Il fumetto, pubblicato per la prima volta nel 1965, è stato scritto da Robert Kanigher e disegnato da Joe Kubert e poi diversi autori.

Le prime storie della serie erano incentrate sui particolari combattimenti aerei della Prima guerra mondiale e sui cavalieri dell'aria, caratterizzati dal senso dell'onore. Nel n. 148, Von Hammer salva un cagnolino che chiama "Schatzi" e ne diviene amico, ma successivamente il cagnolino cadrà accidentalmente dal suo Fokker durante un combattimento aereo. Von Hammer piange allora la perdita del cane, poi procede a massacrare i restanti piloti britannici in una sanguinosa vendetta. Il raffinato racconto di Pratt è ben diverso, ma il contrasto tra l'atteggiamento freddo di Von Hammer e il suo animo gentile facile alle lacrime, ricordano in qualche modo il più raffinato e sarcastico racconto prattiano, in cui il Barone Rosso, si commuove per i saluti di mamma e lascia rose ai nemici abbattuti.

Di un anno prima (e datato 1917) uno dei più bei racconti contro la guerra, proprio lungo il Piave. *Sotto la bandiera dell'oro* rivoltò tutti i patriottismi e farà alleare, in pieno conflitto, dei soldati italiani, francesi, scozzesi, statunitensi e un nobile tedesco con Corto Maltese, uniti nella ricerca del tesoro del re del Montenegro. Per una volta l'avidità umana

non provoca guerre, ma mostra un segnale di pace. Una narrazione unica per profondità e lievità.

Sempre negli anni 70, tra i fumetti più importanti, che si staccano da una produzione minore di mera ricostruzione storica, di eroismi e battaglie, un personaggio originale è Petra Chérie. Petra De Karlowitz, bella giovane di origine polacca, capace di pilotare un aereo, di parlare sei lingue è protagonista avventurosa durante gli ultimi anni della Prima guerra mondiale, ideata, scritta e disegnata da Attilio Micheluzzi, autore che è un grande narratore di storie avventurose e belliche. Le avventure di Petra si svolgono negli anni 1917 - 1918, e prendono il via nell'Olanda neutrale, per spostarsi poi fra le trincee delle Fiandre, in Francia, in Italia, a Zurigo, in Montenegro e infine sulle rive del Bosforo. Ventiquattro episodi compongono la serie che, sebbene ben documentata, lascia più spazio all'avventura del singolo eroe, in questo caso eroina, sottolineando l'aspetto "nobile" dei "duelli" aerei della Prima guerra mondiale e il ruolo dello spionaggio.

Siamo infatti ancora nell'ambito dell'avventura, in cui Micheluzzi è maestro, e che poi racconterà ancora, spostando la scena della prima guerra in Africa, ne *L'Uomo del Tanganyka*, della serie *Un uomo un'avventura*, per la Sergio Bonelli, in cui l'aspetto esotico si impone.

Petra è nata come personaggio maschile, ma fu sconsigliato a Micheluzzi di contrapporsi o sovrapporsi troppo a Corto Maltese. I due personaggi chiudono il ciclo del grande fumetto d'avventura, che riguarda la guerra e lo fanno utilizzando proprio la Prima guerra mondiale.

Sulla Prima guerra vari fumetti di breve e media lunghezza, sono stati scritti, in particolare sono notevoli quelli di Mino Milani, per i disegni di Sergio Toppi e Dino Battaglia, ma fanno parte delle te-

stimonianze storiche, più classiche nei racconti di guerra, sebbene di alta qualità.

100 anni dopo

Passerei dunque a tempi più recenti, continuando a parlare del fumetto italiano, perché muta il modo di raccontare e si esce dal fumetto come solo documento.

Troviamo alcune cose interessanti, spesso in forma di racconti, come *Vie Tranché* di Manuele Fior, per un volume antologico a tema, edito in Francia, che narra la tragedia del giovane Gabriel C., che tenta il suicidio in guerra, e finirà ricoverato in un manicomio. Fabio Visintin apre la sua raccolta di racconti *Natali Neri e altri racconti di guerra*, una storia di un Natale in trincea, premiata come miglior racconto breve a Lucca Comics 2013.

Si tratta di storie di poche pagine, ma importanti, che non ricostruiscono precisi eventi bellici, ma nell'analizzarli ne approfondiscono il lato umano. Tre racconti a tema comune in *War Painters (1915 - 1918) Come l'arte salva dalla guerra*, scritto e disegnato da chi vi scrive, tutti e tre si interrogano sul rapporto tra arte e guerra, se l'arte può essere salvifica o solo almeno mantenere la memoria di quanto accaduto. Uno dei racconti è dedicato ai già nominati pittori di guerra, uno alla canzone, ma il secondo si ispira alla scultrice americana Anne Coleman, allieva di Rodin, che ricostruiva con maschere i volti feriti, per ridare un'identità in cui riconoscersi ai soldati che avevano perduto pezzi di testa e volto. Lo citiamo perché in Francia sono usciti almeno due fumetti su questo tema, di cui uno proprio a lei dedicato con attenzione storica: *L'atelier des geules cassées* di Amazing Ameziane e

Sybille Titeux de la Croix.

In *Unastoria* (candidato al Premio Strega 2014) Gipi inserisce a incrocio due narrazioni, uno al presente, su un lui cinquantenne che si sente invecchiare, e la disperata vita del bisnonno combattente in trincea: la guerra come realtà vissuta, ma soprattutto come simbolo della difficoltà della vita e del desiderio di pace e salvezza, anche a costo della vita degli altri.

Altre opere giocano la narrazione tra storico e fantastico nel fumetto popolare: troviamo il terzo episodio delle avventure di Lilith, personaggio di Luca Enoch, che viaggia nel tempo (ispirato probabilmente al magistrale *Mort Cinder* di Alberto Breccia, in cui pure si trova anche un racconto ambientato nella Grande guerra). Ambienta sul fronte, poco prima di Caporetto: quindi anche Lilith si trova a combattere in trincea.

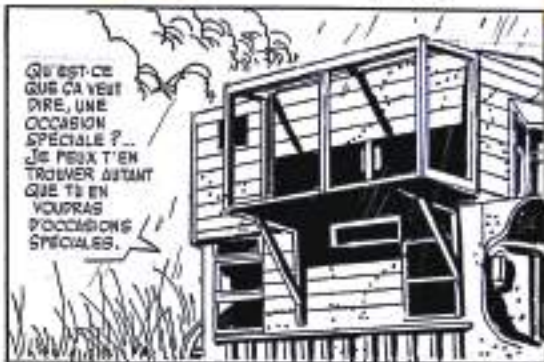
Caporetto sembra il luogo simbolo, e comunemente citato nei fumetti popolari, Roberto Recchioni scrive per i disegni di Leomas, *Pietro Battaglia*, un vampiro che “nasce” proprio alla sua morte a Caporetto, è l'episodio in cui si racconta la sua origine, ambientato nelle trincee della Prima guerra mondiale, ma che si incrocia, significativamente, con i tragici fatti del G8 da Genova.

Nella produzione Bonelli compaiono altre ‘visite’ al 15-18, in *Storie da Altrove #19, Il ladro che si alleò con Sherlock Holmes...* per vincere la guerra, di Carlo Recagno e Antonio Sforza, Citazioni sempre in alcuni *Martin Mystère*, 67/68/69 *Caccia all'uomo/I signori della guerra* e nella collana *Le Storie* Giovanni Gualdoni scrive per Gerasi *Ultima trincea*. Due gruppi dei due eserciti nemici si incontrano in un castello, immersi in un misterioso clima horror.

A fianco, Hugo Pratt, *Côtes de nuit e rose di Piccardia*
©Collezione personale Laura Scarpa



NON ! J'AI PIT QUE JE
LES GARDIS POUR UNE
OCCASION SPECULE



QU'EST-CE
QUE CA VEUT
DIRE, UNE
OCCASION
SPECIALE ?...
JE PEUX T'EN
TROUVER D'INSTANT
QUE T'EN
VOUPRAS
D'OCCASIONS
SPECIALES.

Pierrot 74



J'AI PIT NON / BOIS
TON MOGELLE ET LAISSE
EN PAIX MON BOERGOISE
EN... MAIS C'EST UN
AVION QUI S'APPROCHE...



4400

2.5 TAP 59 3/4 21

-180 au/a TRUS HCLJ35 CM 4

Soldati alle armi. Mons. 1914 is a single book containing two substantial stories by Alessandro Gangarella and Marcello Fiorentino, based on documented sources and fictional characters, about two defeats: Mons and the Italian defeat at Caporetto.

Curiously, a book based on Benito Mussolini's diaries - *La mia guerra: Diario dal fronte* by Enrico Cumino, from Mussolini's pre-Fascist texts - was self-produced, appearing as a visual reinterpretation of the original diary.

Finally, another self-published work on Amazon, carefully documented and with a foreword by Vittorio Giardino, is *La guerra Granda*, a comic by Luca Pozza, meticulous in its work, using the classic approach of true war stories that also consider the human dimension.

1915 - 1918 La Grande Guerra della povera gente by Galliano Rosset, with a foreword by Nico Veladiano, is a richly illustrated text; the relationship between text and images allows its inclusion here, also for its meticulous and passionate care.

To conclude this overview, which analyzes a very limited early period contemporary with the war and a much broader one from the 1960s to today, it is worth mentioning the international situation, including some important works notable both for originality and authorial style, as well as for the depth and completeness of the works.

Outside Italy: Recent International Production

Historically - oriented comics first appeared in the British production, particularly strong in pocket-sized war stories, but it is the French production that stands out, which is unsurprising given the attention to historical storytelling in bande dessinée. French comics are capable of addressing

documented realities in less scholastic ways, while touching on themes especially significant to the French: for them, the First World War is the *Grande Guerre*, while the Second is the *Drôle de guerre*.

Jacques Tardi dedicated perhaps his most powerful work to the First World War, *C'était la guerre des Tranchés*, a painful portrait and denunciation of those years. The French trenches were terrible experiences, dug and buried in the mud of vast rainy plains, unlike the Italian ones, which were also terrible, but in mountainous regions, among snow and rocks.

Tardi's style is melancholic, sad, and sometimes desperate. Heavy gray shading envelops the clumsy figures of the infantrymen, in a war that - for them - knows no victories.

A work of great importance and historical care, yet completely different from others, is the large "fresco" conceived by Joe Sacco, inspired by the Bayeux Tapestry. Like the tapestry, it tells the story of war and battles in an extremely long continuous sequence; Sacco creates an enormous panorama (about half the height and seven meters in length) depicting an infinite landscape of trenches, fortifications, fighting, and death. It is the Battle of the Somme, July 1, 1916, which has become a symbol of the madness of the First World War. On the first day, about 21,000 British soldiers were killed and another 57,000 were wounded. When the offensive ended, the dead numbered over a million. The scene begins with General Haig's Sunday walk to the Scottish Church in Montreuil-sur-Mer and ends with the improvised burial of the dead near the battlefield. Joe Sacco's work is unique, a manifesto against all wars.

France publishes many stories about the First World War, highlighting even specific aspects, such as camouflage painters creating deceptive

Altri graphic novel seguono maggiormente il taglio storico, *1914 io mi rifiuto!* di Paolo Cossi è inserito in un progetto sulla Prima guerra mondiale dal titolo *Il fronte al fronte* ideato dalla Pro Loco Prade Ciconia Zortea e da Ciconia Fumetto, con lo scopo di evidenziare le sofferenze che i conflitti infliggono alle popolazioni, e in particolare la difficile situazione del Trentino, durante la Prima Guerra, zona di confine, in cui molti italiani erano sotto il dominio austroungarico.

Soldati alle armi. Mons. 1914 un unico libro con due corposi racconti di Alessandro Gangarella e Marcello Fiorentino, su basi documentate e personaggi di invenzione, a proposito di due sconfitte, quella di Mons, e Pitaliana ... Caporetto, ovviamente.

Curioso il libro tratto dai diari di *Benito Mussolini - La mia guerra: Diario dal fronte* di Enrico Cumino dai testi di Mussolini precedenti al fascismo. L'operazione appare autoprodotta, come riproposta visiva del diario originale.

Infine, un'altra autoproduzione su amazon, attentamente documentata e con prefazione di Vittorio Giardino: *La guerra Granda*, un fumetto di Luca Pozza, di attento e puntuale lavoro, con il taglio classico dei veri racconti di guerra che guardano però anche al lato umano.

1915 - 1918 La Grande Guerra della povera gente di Galliano Rosset, prefazione di Nico Veladiano, si tratta di un testo riccamente illustrato, il rapporto tra testi e immagini permette di inserirlo in queste pagine, anche per la cura meticolosa e appassionata. Per chiudere questo quadro d'insieme, che analizza un primo periodo molto limitato, coevo alla guerra, e un altro molto più ampio, che va dagli anni 60 a oggi, occorrerebbe accennare anche alla situazione estera, che comprende alcune opere importanti, sia in chiave di originalità e stile autoriale, sia per l'approfondimento e la corposità delle opere.

Fuori dall'Italia, la recente produzione

Fumetti prettamente di taglio storicistico troviamo primi esempi nella produzione inglese, molto forte nei tascabili con storie di guerra, ma decisamente forte è la produzione francese, che non stupisce vista l'attenzione alla narrazione storica nella bande dessinée, che sa anche affrontare realtà documentata in modo anche meno scolastico, mentre tocca un tema particolarmente sentito dai francesi, per loro la prima è la Grande Guerre, mentre la seconda è la Drôle de guerre...

Jacques Tardi alla Grande Guerra ha dedicato la sua opera forse più potente, *C'était la guerre des Tranchés*, un ritratto e una denuncia dolorosa di quegli anni. Le trincee francesi furono terribili esperienze, anche perché scavate e sepolte nel fango in una vasta pianura piovosa, diversamente da quelle italiane, pur terribili anch'esse, in montagna, tra la neve e le rocce.

Tardi ha un suo segno triste, malinconico, quando non disperato. Un utilizzo pesante di retini grigi avvolge qui le goffe figure dei fanti, in una guerra che - per loro - non conosce vittorie.

Un'opera di importanza e cura storica, ma completamente diversa dalle altre è il grande "affresco" che Joe Sacco concepisce, ispirandosi all'arazzo di Bayeux. Come quello racconta guerra e battaglie in un lunghissimo nastro di 70 metri, Joe Sacco crea quasi nelle stesse proporzioni (altezza meno della metà e lunghezza 7 metri) un enorme piano sequenza, una visione sconvolgente di un infinito paesaggio in cui si scavano trincee, si costruiscono contrafforti, si combatte, si muore. È la battaglia della Somme, il 1° luglio 1916, *che è diventata il simbolo della follia della Prima guerra mondiale. Nel primo giorno vennero uccisi circa 21.000 soldati britannici e altri 57.000 vennero feriti. Quan-*

do l'offensiva si arrestò i caduti erano più di un milione. La grande scena inizia con la passeggiata domenicale del generale Haig alla Chiesa Scozzese di Montreuil-sur-Mer e si conclude con la sepoltura improvvisata dei morti nei pressi del campo di battaglia. Quella di Joe Sacco è un'opera unica, un manifesto contro tutte le guerre.

La Francia pubblica molte storie alla Prima guerra mondiale, cogliendone anche aspetti particolari, come quello di pittori di fondali mimetici, ingannevoli per il nemico, scenari teatrali messi nella vita reale, raccontato in *Les Caméléons* di Henri Fabuel. O la presenza già nel 14-18 di soldati senegalesi, che troviamo in *Amère patrie*, di Frédéric Blier. Un delicato acquerello per *Nostra madre la guerra* è di Kris e Maël.

Interessante, anche se meno strettamente legato alla guerra e ai campi di battaglia, ma piuttosto alla scoperta di una diversa sessualità, la storia vera di un disertore: *Poco raccomandabile* di Chloé Cruchaudet.

Fuori dalla Francia troviamo *Black dog, i sogni*, di Paul Nash e Dave McKean. Ma dal Regno Unito l'opera più importante, tra i vari fumetti di guerra che vi si produssero dagli anni 50, è *Charley's War*, il più corposo fumetto di guerra britannico di sempre, scritto da Pat Mills e disegnato da Joe Colquhoun. È stato originariamente pubblicato su *Battle Picture Weekly* dal gennaio 1979 all'ottobre 1985. Ponderoso e approfondito, sia dal punto di vista storico che, ancor più, quello umano, in dieci volumi si segue un personaggio che vive le due guerre a partire dal 1916. Charley Bourne è un soldato britannico che si arruola all'età di 16 anni (dopo aver mentito sulla sua età) e viene subito capitolato nella battaglia della Somme. Il fumetto segue la vita di Charley nelle trincee e durante la guerra e il ritorno a casa e fino all'invasione del-

la Russia nel 1919. Ma, dopo Mills, sostituito da Scott Goodall, si proseguì fino all'ascesa di Hitler e la storia fu trasferita alla Seconda guerra mondiale, diventando una serie di avventure belliche più convenzionale. La serie si conclude, poiché il disegnatore era ammalato, e insostituibile, dopo che Charley è uno dei fortunati che riuscirono a evacuare Dunkerque, e si sente ormai troppo vecchio per fare il soldato. Colquhoun aveva svolto un lavoro di ricerca meticoloso sulla sceneggiatura già molto ben documentata di Mills. Il fumetto ha osato una rappresentazione estremamente chiara degli orrori della guerra, tanto che in alcune ristampe successive alcune delle immagini furono censurate. Mills aveva dato al fumetto un taglio politico e sociale, raro nei fumetti di guerra britannici del tempo, e vi si evitavano scene che puntassero sull'aspetto eroico comune nei fumetti di guerra in generale.

Per gli USA, troviamo dei comics fondamentali e anche precoci, visto siamo nella prima metà degli anni 50. In *Two-Fisted Tales* e *Frontline Combat* (le due riviste dedicate a varie storie di guerra, dirette da Kurtzman e pubblicate dalla EC Comics) compaiono 11 storie scritte da Kurtzman (più altre tre scritte e disegnate da George Evans) dedicate alla Prima guerra mondiale. Tra i disegnatori Wally Wood, John Severin, Jack Davis, Will Elder, Johnny Craig e George Evans. Come tutti i racconti che compaiono in questi comic book, le storie sono lunghe 6, 7 o 8 pagine.

Trattano sia la guerra in trincea che quella aerea, con una lieve prevalenza di quest'ultima. Storicamente accuratissime: Kurtzman passava ore in biblioteca, intervistava veterani, faceva sopralluoghi e controllava ogni informazione, senza però smorzare la partecipazione emotiva e la scorrevolezza delle narrazioni. I toni sono tutt'altro che celebrativi e trionfalistici (a

backgrounds for the enemy, theatrical settings brought to real life, recounted in *Les Caméléons* by Henri Fabuel. Or the presence, already in 1914-18, of Senegalese soldiers, depicted in *Amère patrie* by Frédéric Blier. A delicate watercolor for *Nostra madre la guerra* is by Kris and Maël.

An interesting story, though less strictly related to the battlefield and more to the discovery of a different sexuality, is the true story of a deserter: *Poco raccomandabile* by Chloé Cruchaudet.

Outside France, we find *Black Dog, I Sogni* by Paul Nash and Dave McKean. From the United Kingdom, the most important work among the many war comics produced since the 1950s is *Charley's War*, the most extensive British war comic ever, written by Pat Mills and drawn by Joe Colquhoun. It was originally published in *Battle Picture Weekly* from January 1979 to October 1985. Comprehensive and in-depth, both historically and, even more, humanly, the ten-volume series follows a character experiencing both wars, starting in 1916. Charley Bourne is a British soldier who enlists at sixteen (after lying about his age) and is immediately thrown into the Battle of the Somme. The comic follows Charley's life in the trenches, during the war, and after returning home, continuing until the Russian invasion in 1919. After Mills was replaced by Scott Goodall, the story continued until Hitler's rise, and the narrative shifted to the Second World War, becoming a more conventional war adventure series. The series concluded because the illustrator was ill and irreplaceable, after Charley, one of the lucky evacuees from Dunkirk, felt too old to be a soldier. Colquhoun had conducted meticulous research on Mills' already well-documented script. The comic dared to present a very clear depiction of the horrors of war, so much so that in some later reprints certain images were censored. Mills

gave the comic a political and social perspective, rare for British war comics at the time, avoiding the heroic clichés common in the genre.

From the USA, we find fundamental and early comics, dating to the first half of the 1950s. In *Two-Fisted Tales* and *Frontline Combat* (two magazines dedicated to various war stories, edited by Harvey Kurtzman and published by EC Comics), eleven stories written by Kurtzman (plus three others written and drawn by George Evans) were devoted to the First World War. Among the illustrators were Wally Wood, John Severin, Jack Davis, Will Elder, Johnny Craig, and George Evans. Like all stories in these comic books, the narratives were six, seven, or eight pages long.

They cover both trench warfare and aerial combat, with a slight emphasis on the latter. Historically very accurate, Kurtzman spent hours in libraries, interviewed veterans, conducted site inspections, and checked every detail, without diminishing the emotional impact or narrative flow. The tone is far from celebratory or triumphalist (unlike the way war was generally presented in comic books), often tinged with painful irony. The vulnerability (physical and often emotional) of soldiers is always in the foreground. Even when heroism is shown, the horror and senselessness of war are emphasized (Gabriele Ba, personal communication to the author).

From America, *Enemy Ace*, already mentioned regarding Pratt and the Red Baron, is a DC Comics series whose protagonist is the noble pilot Hans von Hammer. Written in 1965 by Robert Kanigher and drawn by Joe Kubert, it was later continued by other authors. Only the early stories are set in the First World War. In the early 1990s, an episode appeared in the magazine *Corto Maltese*, titled *Enemy Ace - Idillio di guerra*, written and drawn



Jacques Tardi, *C'était la guerre des Tranchées* ©Personal collection Laura Scarpa

by George Pratt. The protagonist, elderly and near death, is interviewed and recalls in reverse some of his feats as an air ace in the First World War.

Outside Italy, many comics in these years revisit the First World War (and one should also consider

manga), developing from historiographical research to varied narratives today, touching on the many themes brought by the war, emphasizing social critique and the human dimension, where the victims are soldiers of all armies.

differenza di come la guerra veniva e verrà generalmente raccontata nei comic book), spesso venati da una dolorosa ironia. In primo piano c'è sempre la vulnerabilità (fisica e spesso emotiva) dei soldati. Anche quando viene mostrato il loro eroismo, si evidenziano anche l'orrore e l'insensatezza della guerra (Gabriele Ba, comunicazione personale all'autrice)

Dall'America, *Enemy Ace*, di cui abbiamo già accennato a proposito di Pratt e del Barone Rosso, è una serie della DC Comics il cui eroe protagonista è il nobile pilota di aereo Hans von Hammer, Scritto dal 1965 da Robert Kanigher e disegnato da Joe Kubert, è stato ripreso più volte da altri autori. Solo le prime storie sono ambientate nella Prima guerra mondiale, e va poi segnalato un episodio che a inizio anni 90 uscì sulla rivista *Corto Maltese* con il titolo *Enemy Ace - Idillio di guerra*, scritto e disegnato da George Pratt. Il protagonista, anziano e in punto di morte, vi viene intervistato e ricorda à rebours alcune sue imprese come asso dell'aria della prima guerra.

Ma davvero uscendo dal territorio italiano i fumetti che in questi anni hanno rivissuto la Prima guerra mondiale sono tanti (e dovremmo guardare anche ai manga) e si sviluppano dall'approfondimento storiografico, al trovarvi, oggi, soprattutto narrazioni diverse toccando i molti temi che la guerra e quella guerra portò con sé e valorizzando la critica sociale e il lato umano, in cui le vittime sono i soldati di tutti gli eserciti.

Nella pagina a fianco e successiva, Jacques Tardi, *C'était la guerre des Tranchés*

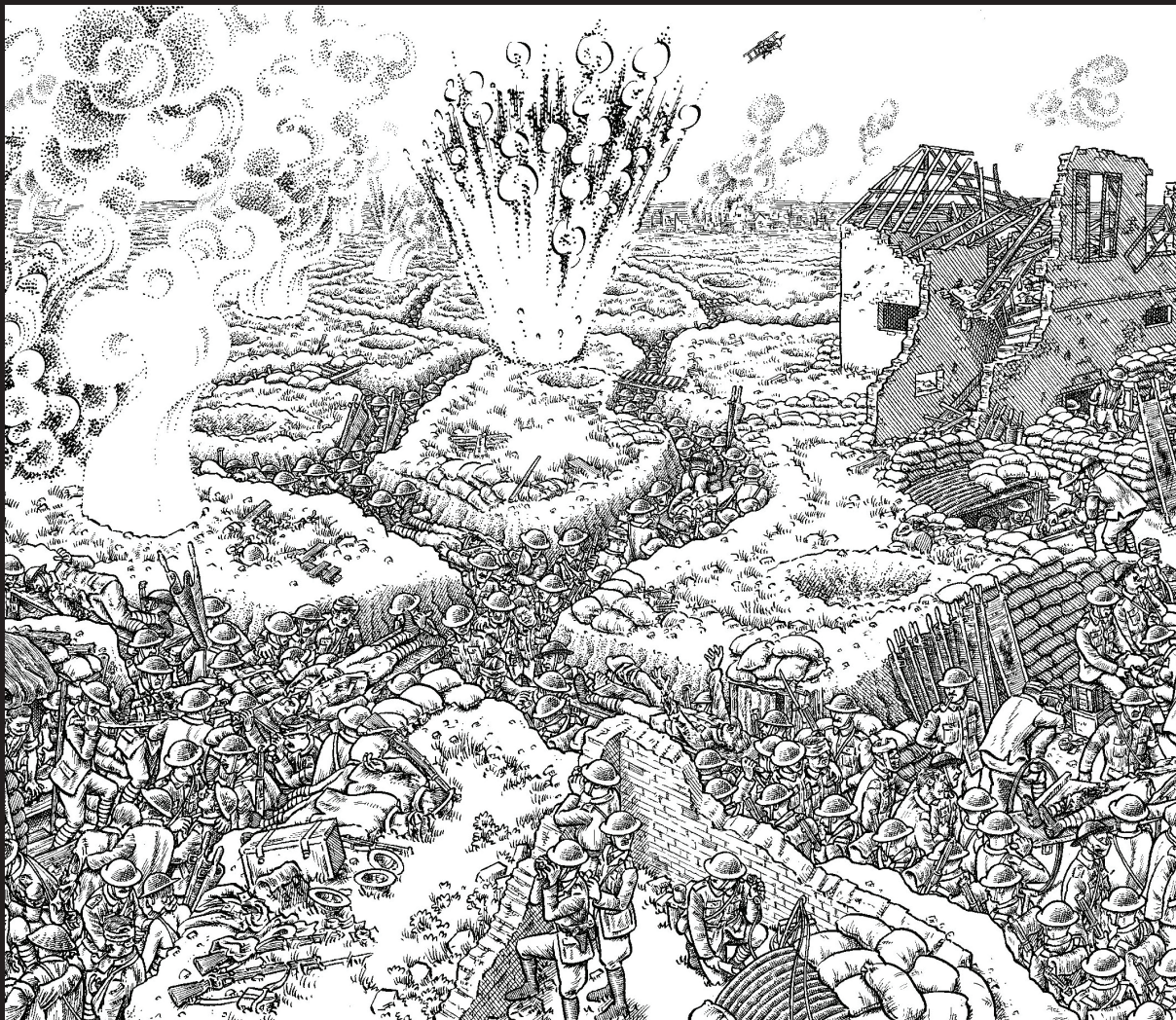
A pagina 73 Joa Sacco, *The Great war, detail*.

©Collezione personale Laura Scarpa



Les trois coups ont été frappés...
contre la cible... mais le premier par
un obus de 7 Kg, le second par un
câble de 105 mm, troisième un
projectile de 16 kg et le quatrième, par
400 mm - Fais de l'obus 500kg!





On this page, Joa Sacco, *The Great war*, detail.

On the previous page, Jacques Tardi, *C'était la guerre des Tranchés*

©Personal collection Laura Scarpa

GIULIO ARISTIDE SARTORIO: IMAGES OF THE FIRST WORLD WAR

Dino Casagrande

Giulio Aristide Sartorio, a native of Rome, was the Italian artist who, between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, most effectively absorbed and revitalized - with his own personal interpretation - the many artistic currents of his time. As will be briefly seen, his multifaceted body of work was such that he can rightly be described as a *poly-artist*.

Before turning to the subject of this brief essay - Sartorio's vision of war through images, and the adventurous events that marked his brilliant life and widely recognized art - it is necessary to outline, in summary form, the artist's human and artistic profile. I first became familiar with Sartorio's life and work in 2002, when we organized in San Donà di Piave, at the Gallery of Modern and Contemporary Art, the exhibition *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di Guerra 1917-18*, which had previously been shown in the Chamber of Deputies. The exhibition was curated by Renato Miracco, who has written extensively and profoundly on Sartorio, and whose critical work I shall often refer to here (Miracco 2003 and 2006). The catalogue was accompanied by a rich photographic documentation and by a remarkable pictorial corpus devoted to the subject, together with concise but well-documented essays on the artist's life, personal events, and art of the period.

From those tormented memoirs and the original documents reproduced from the Sartorio family archive, the figure that emerged was that of a man somewhat victimized by circumstance. In many respects, I perceived an offended and neglected individual, undervalued in his own time, yet one

who offered us a vivid portrayal of the deeply human aspects - so dramatically perceptible - of that immense tragedy which, for the first time, united within a single national experience the citizens of all Italian lands.

Photography - and, in parallel, cinematography - are techniques that fix in time unrepeatable images: they document events, portray people, and capture moments of specific interest. Through photography, which he then transposed into the pictorial art in which he was a master, Sartorio offered us scenes of collective life - and, tragically, also of death - without neglecting the actions, strategies, and means employed in pursuing the difficult military objectives of that terrible war.

The memory of Guglielmo Marconi

In the preface to the catalogue of the *Exhibition of Paintings by Giulio Aristide Sartorio*, organized in Rome in 1933 by the *Reale Accademia d'Italia* - one year after the artist's death - the President of the Academy, Guglielmo Marconi, offered a vivid, natural, and effective portrait of him: "When I had the opportunity to know him more closely, I appreciated him for the goodness of his heart and for the liveliness and shrewdness of his intellect. In him, one immediately perceived the open and graceful manner of a gentleman, his honest and spontaneous nature, free from any attitude of artificial gravity, and the perennially youthful ardor of his spirit, his enthusiasm for his art - for every art - felt religiously as the mission of an entire life" (quoted in Sartorio, 1933: 3).

That exhibition, held in the halls of the Galleria

GIULIO ARISTIDE SARTORIO, IMMAGINI DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

Dino Casagrande

Giulio Aristide Sartorio, romano, fu l'artista italiano, che tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, meglio assorbì e vitalizzò, con la sua personale interpretazione, tante correnti artistiche del suo tempo e, come si vedrà in sintesi, il suo poliedrico operato fu tale che possiamo definirlo un poli - artista. Prima di entrare nel tema di questo breve saggio sull'autore e la sua lettura della guerra attraverso le immagini, e le avventurose vicissitudini che ne caratterizzarono la vita brillante e la riconosciuta arte, mi preme illustrarne brevemente la figura sul piano umano ed artistico. Ho conosciuto sia la vita, sia l'opera di Sartorio quando, nel 2002, organizzammo a San Donà di Piave, in Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, la mostra *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di Guerra 1917-18*, proveniente tale e quale dalla Camera dei Depurati dov'era stata allestita tempo prima. La mostra fu curata da Renato Miracco, che di Sartorio ha scritto molto, e spesso, alla sua opera critica, farò riferimento (Miracco, 2003 e 2006). Il catalogo era corredato da ampia documentazione fotografica e dal notevole apparato pittorico dell'artista, relativo al soggetto, e da brevi ma importanti e documentati saggi sulla vita, le vicende particolari e l'arte del periodo. Sartorio mi apparve, anche dalle sofferte memorie, e dai documenti originali riprodotti dall'archivio della famiglia dell'artista, un po' come una vittima degli eventi. Per alcuni versi ho percepito un uomo offeso e trascurato, non valorizzato come avrebbe dovuto essere, mentre invece ci ha offerto un vivido quadro degli aspetti umani, drammaticamente percepibili, di quella immane tragedia, che coinvolse per la prima volta, in una nazione veramente

unita dagli eventi, i cittadini di tutte le terre italiane. La fotografia e anche, in parallelo, la cinematografia sono tecniche che fissano nel tempo immagini irripetibili, documentando fatti, ritraendo persone, focalizzando situazioni di interesse specifico. Sartorio ci offrì, attraverso la fotografia, trasferendone i contenuti nell'arte pittorica di cui era maestro, i momenti di vita collettiva e, purtroppo, anche di morte, senza trascurare le azioni, le strategie, i mezzi impiegati nel raggiungere i difficili obiettivi militari di quella terribile guerra.

Il ricordo di Guglielmo Marconi

Nella presentazione del catalogo della *Mostra delle Pitture di Giulio Aristide Sartorio* allestita a Roma nel 1933, a cura della Reale Accademia d'Italia, dopo la morte dell'artista avvenuta l'anno precedente, il Presidente dell'Accademia, Guglielmo Marconi, così si esprimeva, offrendoci un quadro vivo, naturale, efficace: "quando ebbi modo di conoscerlo più da vicino, lo apprezzai per la bontà d'animo e per l'alacrità e sagacità dell'ingegno". E ancora: "In lui subito avvicinava il gesto franco e sciolto del gentiluomo, il tratto leale e spontaneo, alieno da ogni atteggiamento di artificiosa gravità, l'ardore perennemente giovanile del suo spirito, l'entusiasmo per, la sua arte, per ogni arte, sentito religiosamente come missione di tutta una vita" (cit. in Sartorio, 1933: 3).

Quella mostra, tenutasi nelle sale della Galleria Borghese, fu un doveroso omaggio *post mortem* a Sartorio, membro della Reale Accademia d'Italia, e nel catalogo, impresso dalla Tipografia del Senato, figurano 184 opere che rappresentano un completo



In questa pagina e successive, Giulio Aristide Sartorio, cartolina illustrata
In questa pagina, *Allagamento e batterie a Ca' Zane*
A fianco, Giulio Aristide Sartorio, *Notturmo (ottobre 1917)*
©Collezione personale Dino Casagrande

percorso artistico e professionale dell'autore. Nel catalogo stesso, dal numero espositivo 99 al 124, figurano alcuni dei dipinti su cui mi soffermerò.

Una famiglia di artisti trapiantati a Roma

Sartorio era nato a Roma nel 1860, in quel tempo capitale dello Stato Pontificio, da una famiglia d'origine piemontese, in cui l'arte era il filo conduttore della vita quotidiana, e prima il nonno Girolamo, poi il padre Raffaele, suo primo maestro, erano rinomati nelle arti plastiche. Nella scultura in marmo attraverso la quale riprodurre repliche degli antichi volti di imperatori e dignitari

dell'illustre passato storico dell'Urbe imperiale, che rimaneva sotto l'influsso della ricerca, fin dalla fine del precedente secolo, del gusto neoclassico. Rimanendo ancora sotto l'influenza dei grandi artisti veneti quali Piranesi e Canova, essi portavano avanti una rinomata bottega punto di riferimento per i visitatori di Roma, provenienti da tutta Europa. Di questa dinamica ed operosa officina d'arte, non valorizzata nel modo in cui avrebbe meritato, si avvalsero illustri committenti, antiquari bramosi di rivendere a turisti di passaggio pezzi della Roma antica, artisti pronti a firmare con il loro nome le belle realizzazioni dell'*atelier* della famiglia Sartorio.



On the previous and the following pages, picture postcards by Giulio Aristide Sartorio,
On the previous page, *Flooding and Batteries at Ca' Zane*
On this page, Giulio Aristide Sartorio, *Nocturne (October 1917)*
©Personal collection Dino Casagrande

Borghese, was a deserved posthumous tribute to Sartorio, a member of the *Reale Accademia d'Italia*. The catalogue, printed by the *Tipografia del Senato*, listed 184 works, representing a complete overview of the artist's creative and professional career. Among these, from exhibition numbers 99 to 124, appeared several of the paintings on which I will focus in the following pages.

A family of artists transplanted to Rome

Sartorio was born in Rome in 1860, at that time the capital of the Papal States, into a family of Piedmontese origin in which art was the guiding

thread of everyday life. His grandfather Girolamo and, later, his father Raffaele - his first teacher - were both renowned for their work in the plastic arts, particularly in marble sculpture, through which they reproduced replicas of ancient portraits of emperors and dignitaries from the illustrious past of imperial Rome. Their work was deeply influenced by the Neoclassical taste that had persisted since the late eighteenth century, while still bearing traces of the great Venetian masters such as Piranesi and Canova. They managed a renowned workshop, a reference point for visitors to Rome arriving from all over Europe. This dynamic and industrious art

studio - never fully appreciated as it deserved - served distinguished patrons, antiquarians eager to resell pieces of ancient Rome to passing tourists, and even artists ready to sign with their own names the fine creations produced by the Sartorio family atelier. All this caused great suffering for the young Giulio Aristide, who, although guided by his father Raffaele exclusively toward painting, was forced in his youth to endure these injustices to contribute to the family's livelihood. He was, in essence, a self-taught artist.

A European artist

I will limit myself here to some of the most significant milestones of his work, far from providing a comprehensive account of his vast production. Upon the death of Mariano Fortuny (Reus, 1838 - Rome, 1874), the Spanish painter renowned for his classical and purist style, who died suddenly and tragically from a hemorrhage caused by an ulcer, patrons wished endlessly to perpetuate that dazzling and fashionable genre, by then, however, debased by a sentimental and sugary routine. In the young Sartorio, there prevailed the instinct to avoid following this classicizing "Spagnolismo".

At that time, Rome was preparing to host the *National Art Exhibition*, inaugurated in January 1883. Sartorio concentrated on the study of the human figure, producing a work that he presented at the exhibition under the resounding Latin title *Dum Romae consulitur morbus imperat*, later renamed *La Malaria* and subsequently *La Morte*, a painting praised for its effective use of color. That exhibition created the opportunity for a first encounter between Sartorio and Gabriele D'Annunzio, who introduced him into an

intellectual circle frequented by Giosuè Carducci, Edoardo Scarfoglio, and Francesco Paolo Michetti. These relationships greatly influenced his aesthetic formation. He began a long period of travel in France, and upon his return from Paris, properly introduced in refined salons by D'Annunzio, the young artist started working as an illustrator for prominent journals and magazines of the time: *Cronaca Bizantina*, *Tribuna Illustrata*, and *Illustrazione Italiana*. Yet he continued painting with great success. At the Paris Exposition of 1889, he presented a six-meter-wide canvas entitled *I Figli di Caino* (*The Sons of Cain*), which earned him one of the two gold medals awarded to Italy - the other going to Giovanni Segantini. After this success, Sartorio, inspired by Michetti, favored rural subjects drawn from the Roman countryside and the landscapes of Lazio, which he would recall in later life in several short writings. Having rejected "Fortunyism," he turned - through his consolidated contact with D'Annunzio - to a passion for the Pre-Raphaelite movement, founded in England by Dante Gabriel Rossetti and inspired by a return to spiritual and moral values of the past. Pre-Raphaelitism marked a crucial phase in Sartorio's artistic vitality, which he immediately expressed in the illustrations executed in 1886 for D'Annunzio's *Isotta Guttadauro*. D'Annunzio, a dominant figure of Italian Decadent literature, maintained a cordial relationship with Sartorio until the end of the painter's life. In 1891, Sartorio began the triptych with neo-Gothic gilded frames, *Le Vergini savie e le Vergini stolte* (*The Wise and Foolish Virgins*), and in 1895, presented *La Vergine degli Angeli* (*The Virgin of the Angels*) at the first Venice Biennale. After a trip to London, his Pre-Raphaelite phase consolidated, albeit with an entirely autonomous and personal interpretation -

Tutto questo provocava un'enorme sofferenza da parte del giovane Giulio Aristide, anche se, in giovane età, pur avviato dal padre Raffaele verso la sola pittura, dovette sottomettersi anch'egli a questi soprusi pur di garantire la collaborazione al sostegno familiare. Fu un autodidatta.

Un Artista europeo

Mi limiterò ad alcuni caposaldi significativi della sua opera, ben lungi dal fornire un sufficiente compendio della sua vasta produzione. Alla scomparsa di Mariano Fortuny (Reus 1838 - Roma 1874), spagnolo, bravissimo pittore classico e purista, improvvisa e tragica per un'emorragia dovuta a un'ulcera, i committenti desideravano che si ripettesse all'infinito quel genere sfavillante, allora alla moda, ma ormai svilito da una prassi sdolcinata. Nel giovane Sartorio prevalse l'istinto di evitare di seguire lo "Spagnolismo" classicheggiante.

In quegli anni Roma si stava preparando a ospitare L'Esposizione Nazionale d'Arte inaugurata nel gennaio del 1883. Sartorio si concentrò sullo studio della figura umana e venne fuori un'opera che presentò all'esposizione dal roboante titolo latino: *Dum Romae consoliditur morbus imperat*, più tardi rinominata "La Malaria" e, successivamente, "La Morte", quadro lodato per il suo efficace cromatismo. Questa mostra creò l'occasione dell'incontro e della conoscenza tra Sartorio e Gabriele D'Annunzio che gli aprì le porte di un cenacolo intellettuale frequentato, tra gli altri, da Carducci, Scarfoglio e Francesco Paolo Michetti.

Questi rapporti favorirono la sua formazione estetica. Iniziò un lungo periodo di viaggi in Francia. Di ritorno da Parigi, presentato opportunamente nei salotti buoni da D'Annunzio, iniziò per il giovane artista il lavoro di illustratore presso famose

testate giornalistiche e riviste dell'epoca: *Cronaca Bizantina*, *Tribuna Illustrata*, *Illustrazione Italiana*. Ma egli seguì, anche con molto successo, la pittura. A Parigi, nel 1889, presentò una tela larga sei metri dal titolo *I Figli di Caino* che gli avvale una delle due medaglie d'oro assegnate all'Italia, una a lui e l'altra a Giovanni Segantini.

Dopo questo egli prediligerà, su ispirazione di Michetti, i soggetti agresti della campagna romana e delle contrade laziali che ricorderà, in età avanzata anche in alcuni brevi scritti. Dal ripudiato "Fortunismo" egli si avvicina e trae, dal consolidato contatto con D'Annunzio, una passione per il movimento "Preraffaellita" uno dei fondatori del quale fu l'inglese Dante Gabriel Rossetti, e che traeva ispirazione dalla spiritualità passata. Il Preraffaellismo segna un momento importante della vitalità artistica di Sartorio che egli espresse subito nelle illustrazioni eseguite nel 1886 per *l'Isaotta Guttadauro* di D'Annunzio. Questa figura dominante della scena letteraria italiana del decadentismo, e con il quale Sartorio intratterrà sempre un rapporto cordiale fino alla fine della sua vita. Il 1891 segnò l'inizio della realizzazione del trittico dalle dorate cornici neogotiche *Le Vergini savie e le Vergini stolte*, e nel 1895 presentò a Venezia, alla prima Biennale *La Vergine degli Angeli*. Dopo un viaggio a Londra, si consolidò nell'arte di Sartorio, ma con un'interpretazione del tutto autonoma e personale, il periodo preraffaellita, anche segnato da un episodio sentimentale. In questo senso si attenua e si innesta un intenso e più fecondo attivismo produttivo legato anche alle correnti letterarie con le quali egli venne in contatto. Per Sartorio gran parte dell'ispirazione pittorica trae origine dalla letteratura. *L' Addio*, *Sera di primavera*, *L'impassibile*, *Una Gorgone*, tutti soggetti ispirati dai contatti che ebbe con il



Giulio Aristide Sartorio, *Trincee sul San Marco*
©Collezione personale Dino Casagrande

poeta Diego Angeli. Altra opera importante di fine secolo è il dittico *La Gorgone e gli Eroi, Diana d'Efeso e gli Schiavi*, esposto a Venezia nel 1899. In quest'opera prevale un "pensiero unico: la donna indifferente e perciò crudele davanti all'uomo, del quale costituisce il desiderio supremo" (Achille Bertini Calosso cit. in Sartorio, 1933: 13). Questo dittico, Sartorio lo iniziò a Roma ma lo terminò a Weimar dove fu chiamato per quattro anni come insegnante nella Scuola di Belle Arti. Questo periodo caratterizza l'apice produttivo del nostro autore segnato dalla sua trasformazione simbolista. Tornato in Italia, senza aver subito particolari influssi dalla Germania esclusi i contatti con i

simbolisti, Sartorio proseguì nelle sue ispirazioni agresti della campagna romana, delle lande paludose, animata dagli ultimi bufali, dai cavalli dei butteri, scenografie che costituiscono una produzione prediletta. Proseguì nel cimentarsi in grandi opere che emergono dalla sua vivida fantasia vivaci ed eleganti, pur rimanendo incastrate nel suo programma poetico, ma senza farsi prendere la mano quando si tratta di rispettare la composizione pittorica. Così, nel 1906, realizzò per la Sala del Lazio all'Esposizione Nazionale di Milano "la prima opera in cui Sartorio propone programmaticamente una possibile via per la decorazione moderna", eseguita a grisaille, e nel 1907 per il Salone

one also marked by a sentimental episode. In this period, his style softened and matured into a more fertile and active production, intertwined with the literary currents with which he came into contact. For Sartorio, much of his pictorial inspiration originated from literature. Works such as *L'Addio*, *Sera di primavera*, *L'impassibile*, and *Una Gorgone* all drew inspiration from his friendship with the poet Diego Angeli. Another important work from the end of the century is the diptych *La Gorgone e gli Eroi* (*The Gorgon and the Heroes*) and *Diana d'Efeso e gli Schiavi* (*Diana of Ephesus and the Slaves*), exhibited in Venice in 1899. In this work prevails, as Achille Bertini Calosso observed, “a single thought: woman, indifferent and therefore cruel before man, of whom she constitutes the supreme desire” (*cited in Sartorio, 1933: 13*). Sartorio began this diptych in Rome but completed it in Weimar, where he had been invited to teach for four years at the School of Fine Arts. This period represents the peak of his productivity and marks his transformation into a Symbolist artist. Upon returning to Italy - without having undergone any particular German influence apart from contact with Symbolist circles - Sartorio resumed his pastoral inspirations, depicting the Roman countryside and the marshlands animated by the last buffaloes and horses of the *butteri* (cowherds). These settings became some of his most beloved subjects. He continued to create large-scale works, vivid and elegant compositions emerging from his fertile imagination - always poetic yet structurally disciplined. Thus, in 1906, for the *Sala del Lazio* at the *National Exhibition of Milan*, he executed a grisaille mural, “the first artwork in which Sartorio

programmatically advances a possible direction for modern decorative art”; and in 1907, for the *Central Hall of the Venice Biennale International Exhibition*, he executed another monochrome composition titled *La Luce, Le Tenebre, l'Amore, la Morte* (*Light, Darkness, Love, Death*).

In the *Sala del Lazio*, Sartorio offered a compendium of Italian history imbued with refined archaeological classicism.

Among his postwar works, I take particular pleasure - as a bibliophile - in recalling *Sibilla*. Sartorio began this zinc-engraved xylographic work in 1913 and published it in 1922 as a limited artist's book, printed in 1,333 numbered copies by the *Eroica* publishing house and produced by the *Officine Magnani* in Pescia.

The dramatic poem deals with the *femme fatale* who subjugates man. The entire iconographic apparatus, as well as the fully engraved text, was designed and executed by Sartorio using a mixed process of woodcut and zinc engraving, allowing for a strong assertion of black tones. While the illustrations reflect the Pre-Raphaelite style, the calligraphic text evokes the aesthetic of medieval manuscripts, linking this graphic masterpiece to a timeless humanistic tradition.

The immense fregio of Palazzo Montecitorio

It is impossible to speak of Sartorio without emphasizing his greatest decorative achievement: the frieze for the Chamber of Deputies in Palazzo Montecitorio, whose preliminary sketches he began in 1908, completing the work, executed in encaustic, in 1912. This monumental undertaking



Giulio Aristide Sartorio, *Island of the Dead - Fagarèdi di Piave*
©Personal collection Dino Casagrande

deserves particular attention for its sheer scale - extending along the great parliamentary hall for over 120 meters in length and approximately four meters in height. At the time, the critic Luigi Serra described it (while the hall was still under construction) as follows: “No building was more suited than the National Parliament to reflect our artistic vitality [...] a sure guarantee of our civic vitality”. And, referring to the program that called for the inclusion of both sculptural and pictorial works, he added: “From a magnificent frieze conceived by Giulio Aristide Sartorio” (Serra, 1909: 71) - thus recognizing it as a modern, accomplished detachment from ancient art. This

immense work constitutes the true synthesis of Sartorio’s art, and among the scenes that culminate in an ode to the House of Savoy, it illustrates the “noblest and most characteristic virtues of the Italian people, and the most significant moments of our history” (Serra, 1909: 73-74). Executed in his own studio and accompanied by a vast series of preparatory studies, the work was carried out using the encaustic-on-canvas technique, or cold wax painting (Miracco, 2006: XX). This process - oil colors diluted in turpentine and mixed with purified wax, poppy oil, and turpentine essence - produced a sculptural effect across 50 panels, totaling 450 square meters of painted surface. The result is

Centrale dell'Esposizione Internazionale Biennale di Venezia, sempre in monocromia, dal titolo *La Luce, Le Tenebre, l'Amore, La Morte*. Nella Sala del Lazio, Sartorio esprime un compendio di storia italiana e di fine archeologico.

Tra le sue opere successive alla Guerra, mi corre il piacere di ricordare, come bibliofilo, *Sibilla*. Sartorio iniziò questo lavoro di xilografia su zinco fin dal 1913, per finire a pubblicare questo suo libro d'artista, nel 1922, edito in 1333 copie numerate, dalla casa editrice l'Eroica e impressa dalle Officine Magnani di Pescia. Il *Poema drammatico* tratta della donna fatale che sottomette l'uomo. Tutto l'apparato iconografico, nonché il testo completamente inciso, sono opera del Sartorio e realizzate con un procedimento misto con matrice xilografica e incisione su zinco, per consentire una decisa affermazione del colore nero. Mentre le illustrazioni si ispirano allo stile preraffaellita, la scrittura intende avvicinare questo capolavoro grafico ai manoscritti medievali.

L'immenso fregio di Palazzo Montecitorio

Non è possibile ricordare Sartorio senza evidenziare la grande, sua massima opera decorativa e cioè il fregio per l'aula del Parlamento nel Palazzo di Montecitorio, i cui bozzetti iniziò nel 1908 per terminare l'opera, eseguita a encausto, nel 1912. Essa merita un approfondimento per la vastità, estendendosi nella grande aula per oltre 120 metri e per circa quattro metri d'altezza. Il contemporaneo Luigi Serra lo definiva così, mentre l'aula doveva ancora essere completata: "Nessun edificio era più adatto del Parlamento Nazionale a rispecchiare la nostra vitalità artistica [...] sicura guarentigia per

la nostra vitalità civile", ed ancora, in relazione al programma che prevedeva l'inserimento di opere plastiche e pittoriche: "da un stupendo fregio che Giulio Aristide Sartorio ha concepito" (Serra, 1909: 71) come conseguito, moderno distacco dall'arte antica. Questa immane opera costituisce il vero compendio dell'arte di Sartorio e tra gli scenari che si concludono inneggiando a Casa Savoia, illustra le "virtù più nobili e caratteristiche della gente italica e quella dei momenti culminanti della nostra storia" (Serra, 1909: 73-74). Il lavoro, veramente immenso, corredato da un notevole apparato di studi preparatori fu eseguito nel suo studio d'artista. La tecnica a encausto su tela, o cera fredda (Miracco, 2006: XX), cioè colori a olio diluiti in acqua ragia uniti a cera depurata, olio di papavero e trementina, genera un effetto scultoreo: 50 pannelli per un totale di 450 metri quadrati di pittura su tela. Il risultato è un misto organico di miti, leggende, classicità, storia, completamente intriso di simbolismo. Gli elementi su cui si regge l'intero apparato sono costituiti dalle oltre duecento figure mitologiche che personalizzano, attraverso concetti astratti e virtù spirituali, la grande epopea delle scoperte, della scienza, dell'arte, la grande ed esuberante vitalità di un popolo in quel momento storico di progresso e di ottimismo verso il futuro di inizio secolo. Figure che qualcuno interpreterebbe come retoriche ma nell'insieme ancora legate ad una sintesi positivista, in questo caso svincolata e contrapposta al mistero, alla sensibilità, all'ignoto, tipiche del decadentismo dannunziano che influenzò l'artista. Tra i personaggi un autoritratto dello stesso Sartorio seduto, visibilmente affaticato ad ammirare il suo lavoro. Nelle memorie Sartorio

confesserà di essere nato per fare il gran signore... pur lavorando come uno schiavo.

In guerra: interventista sfortunato

Chiaramente dannunziano interventista, Sartorio, inquieto, fremeva dalla speranza di poter essere fin dall'inizio della guerra in prima linea, come volontario. Dopo una formazione a Brescia nella cavalleria, come appartenente al Gruppo delle Guardie Volontarie a Cavallo, fu assegnato, con il grado di tenente, al comando del VI Corpo d'Armata a Cormons. L'attività dei perlustratori serviva ai comandi per individuare e delineare con disegni i punti di osservazione strategicamente rilevanti, e come Sartorio scrive: "Partii volontario delle guide a cavallo con la difficile missione al fronte, quella delle pattuglie sul territorio nemico per correggere le carte, constatare lo stato delle strade riferire sui lavori del nemico" (cit. in Miracco, 2006: 197).

In una attività di perlustrazione, a cavallo, in quei luoghi di incerta occupazione militare, la sua pattuglia venne intercettata da un drappello di ricognitori austroungarici. I compagni riuscirono a dileguarsi e Sartorio, inoltratosi in un luogo palustre, finì con il cavallo in uno stagno. Riuscito a risalire incontrò una seconda pattuglia che gli scaricò addosso i fucili, rispose al fuoco, ma il cavallo fu colpito a morte. Sartorio venne ferito e catturato, finendo internato nel campo di prigionia di Mauthausen. La sua cattura non fu ben vista dal comando italiano, dato il racconto, secondo Sartorio distorto, inserito nel rapporto dei compagni di pattuglia e redatto al loro rientro. Iniziò per l'artista un lungo periodo di prigionia in territorio austriaco, nel corso del quale

si prodigò per tenere alto il morale dei commilitoni, anche insegnando disegno, e gli consentì di mettere a punto alcuni progetti. Per un atto di indisciplina fu posto in arresto per tre mesi ma ideò una griglia segreta, un elementare sistema crittografico, con il quale inviare informazioni sul nemico (Miracco, 2006: XXVI). Sartorio per gli austriaci era un prigioniero illustre. La sua liberazione intervenne solo per speciale intercessione di Papa Benedetto XV, ma ebbe, come contropartita, l'assoluto divieto, imposto dall'impero, di rientrare al fronte.

Il fotografo, l'artista e le Impressioni di Guerra

La liberazione dal campo di prigionia e il successivo rientro in Italia, gli consentì invece, e a suo rischio, di ritornare al fronte. La domanda di essere inquadrato ancora come ufficiale di complemento, gli venne rifiutata. Nel 1915 le foto lo ritraggono in divisa, nel 1917 ci appare, invece, in abiti civili e come egli ricorda: "senza stipendio, senza sussidi e senza neanche la tessera per viaggiare gratuitamente". Una presenza al fronte, ancora in prima linea con il rischio di essere nuovamente catturato e fucilato. La fotografia, impiegata la prima volta fin dalla guerra di Crimea, e anche la più recente cinematografia erano state individuate, all'inizio delle operazioni belliche dai vari comandi degli eserciti, quali strumenti necessari per documentare gli avvenimenti, le situazioni, le azioni al fronte e anche la vita nelle retrovie, le difese, le distruzioni, la salvaguardia delle opere d'arte, ma, soprattutto, a uso strumentale per fissare capisaldi nei quali installare strutture offensive e difensive. L'applicazione della fotografia fu, per Sartorio, fonte di grande opportunità, lasciandogli la possibilità di

A fianco, Giulio Aristide Sartorio, *Primi trinceramenti al Ponte della Priula*
©Collezione personale Dino Casagrande



Giulio Aristide Sartorio, *First trenches at Ponte della Priula*
©Personal collection Dino Casagrande

an organic synthesis of myth, legend, classicism, and history, entirely imbued with Symbolism. The entire composition rests upon more than two hundred mythological figures personifying, through abstract concepts and spiritual virtues, the great epic of discovery, science, and art - the exuberant vitality of a people living at a historical moment of progress and optimism at the dawn of the new century. Although some might interpret certain figures as rhetorical, they remain firmly grounded in a positivist synthesis, detached and opposed to the mystery, sensitivity, and fascination with the unknown typical of D'Annunzian Decadentism, which nonetheless influenced the artist. Among

the characters, Sartorio included a self-portrait, seated and visibly weary, contemplating his own work. In his memoirs, Sartorio would later confess that he had been “born to live as a gentleman... yet worked like a slave”.

At war: an unfortunate interventionist

Clearly D'Annunzian in spirit and interventionist, Sartorio was restless, burning with the desire to be at the front as a volunteer from the very beginning of the war. After training in Brescia with the Volunteer Cavalry Guards Corps, he was assigned with the rank of lieutenant to the VI Army Corps Command in Cormons. The

reconnaissance activities served military commands in identifying and sketching strategically significant observation points. As Sartorio himself wrote: "I left as a volunteer with the mounted guides, on the difficult mission to the front, that of patrols in enemy territory to correct maps, assess the state of the roads, and report on enemy works". (quoted in *Miracco, 2006: 197*) During one such reconnaissance mission on horseback, in an area of unstable military control, his patrol was intercepted by a detachment of Austro-Hungarian scouts. His companions managed to escape, but Sartorio, having ventured into a marshy area, fell with his horse into a pond. After struggling to get back on land, he encountered a second patrol that opened fire on him. He returned fire, but his horse was shot dead. Sartorio himself was wounded and captured, and subsequently interned in the Mauthausen prisoner-of-war camp. His capture was poorly received by the Italian command, due to a distorted account - according to Sartorio - contained in the patrol report drafted by his companions upon their return.

Thus, began for the artist a long period of imprisonment in Austria, during which he devoted himself to maintaining the morale of his fellow prisoners, even teaching drawing, and developing several new projects. For an act of insubordination, he was placed under arrest for three months, but during that time, he devised a secret grid, a rudimentary cryptographic system through which to send intelligence on enemy activities (*Miracco, 2006: XXVI*). To the Austrians, Sartorio was considered an illustrious prisoner. His release was eventually secured through the special intercession

of Pope Benedict XV, though it came with the strict condition - imposed by the Empire - that he was forbidden to return to the front.

The photographer, the artist, and the war impressions

His liberation from the prison camp and subsequent return to Italy allowed Sartorio - at his own risk - to return once again to the front. His request to be reinstated as an auxiliary officer, however, was denied. In photographs from 1915, he still appears in uniform; by 1917, he is seen in civilian clothes, recalling later: "without salary, without allowances, and without even a pass to travel for free". He nonetheless maintained a presence at the front, once more at great personal risk of being captured and executed.

Photography - employed for the first time as a documentary tool during the Crimean War - and the newer medium of cinematography had, at the beginning of the Great War, been recognized by military commands as essential instruments for documenting events, front-line actions, life behind the trenches, fortifications, destruction, and the protection of works of art. They were also used instrumentally to record strategic landmarks for offensive and defensive operations. For Sartorio, the use of photography represented a great opportunity. It offered him the possibility, later on and through painting, to interpret the conflict in a deeply personal and intimate manner - to translate sensations into color and to open visual and emotional analysis toward inner states he had directly experienced and internalized. Through painting, he could exalt those hidden details that



Giulio Aristide Sartorio, *Il salto del ponte di Latisana*
©Collezione personale Dino Casagrande

interpretare, in un momento successivo, attraverso la pittura, un approccio personale ed intimo, traducendo in colore le sensazioni, aprendo all'analisi visiva e sensoriale gli stati d'animo percepiti, vissuti personalmente e interiorizzati, esaltando i particolari occulti che l'obiettivo non sarebbe stato mai in grado di restituire.

Se pensiamo, anche oggi, ai mutamenti di un territorio, di una città in crescita, di una società che cambia e di un'umanità che si evolve, riscopriamo nelle fotografie frammenti di vita che non ritorneranno più, comprendiamo che la fotografia è un mezzo fondamentale, irrinunciabile, di stabilità storiografica, anche se può suscitare interpretazio-

ni soggettive. Da questo punto di vista Sartorio ci offre la sua personale interpretazione degli eventi, che non distorce la storia ma la accresce di affettività e di colore. In senso tecnico, Sartorio affronta le dinamiche di costruzione dell'immagine (Miracco, 2006: XXXII) con una serie di moduli che guidano dal primo piano al fondo utilizzando i soggetti per dare visualmente maggiore o minore profondità al quadro. Anche il piano di fuga presente in ogni quadro è reso dalla sovrapposizione di elementi o di tagli orizzontali. Ugualmente i colori usati possono a prima vista sembrare quelli dei suoi amati quadri della campagna romana, però incupiti dai marroni e dai grigi piombo che “nemmeno la soa-

vità del pastello o del carboncino riescono a mitigare” (Miracco, 2006: XXXIII). Così pure gli azzurri sono penetranti e intensi. Alcuni quadri sono caratterizzati da elementi impressionisti che ricordano l’astrazione. Ne è un esempio *Attacco aereo di Venezia* che sembra accogliere anche elementi futuristi. La forza della pittura di guerra diede al Sartorio un nuovo impulso creativo, un ulteriore attaccamento alla vita, e la famiglia, creatasi dopo la fine del conflitto, sarà per Sartorio: “un Paradiso inaspettato”.

Dopo la guerra Sartorio recuperò, non senza difficoltà, tutto il materiale, e la mancanza di un quadro si evidenziò quando si trattò di organizzare le mostre. Quanto realizzò Sartorio e quanto rimane? Le vicende di questo insieme sono una storia nella storia. Perdite, distruzioni avvenute nella Seconda Guerra Mondiale, vendite private, recuperi. Nell’archivio degli eredi Sartorio sono conservate numerose fotografie eseguite direttamente dall’artista, nonché disegni preparatori, bozzetti e altri oli. La documentazione di casa Sartorio è fondamentale perché le fotografie costituiscono l’elemento fondante per capire come l’artista si pone, in questa modalità innovativa, all’avanguardia nella storia dell’arte italiana (Miracco, 2006: XVIII).

Nella prima mostra documentata, tenutasi a Roma in Campidoglio, nel 1918, furono esposti 45 quadri, di questi 20 furono riprodotti in una serie di cartoline dalla Casa d’Arte Bestetti e Tumminelli. Di questa serie riproduciamo qui sette immagini. Nella seconda, già citata, del 1933, in Galleria Borghese, appaiono 27 lavori tra oli, bozzetti, e dipinti riguardanti la guerra.

La vicenda degli altri quadri, ne realizzò oltre un centinaio, nel biennio 1917-18, merita un breve cenno. Dai rilievi fatti nel 1934, 5 oli e 23 pastelli erano presenti nelle Raccolte Storiche del Comu-

ne di Milano, ma in gran parte furono distrutte nei bombardamenti del Castello Sforzesco, si salvarono solo 12 pastelli. Nel 1924 era stata organizzata una mostra all’interno della Regia Nave Italia, in viaggio verso l’America Latina che avrebbe dovuto rappresentare manufatti e prodotti italiani di eccellenza. Tralasciando i particolari, Sartorio, commissario per le Belle Arti in America Latina, portò con sé 61 tra oli, disegni e tempere ovvero una parte del lavoro eseguito durante la guerra. Queste opere d’arte vennero cedute a condizioni particolari ad immigrati italiani che ne fecero dono alla Casa degli Italiani a San Paolo del Brasile.

La vicenda successiva è complessa e merita di essere narrata a parte. È bene solo ricordare che grazie all’interessamento del Ministero degli Affari Esteri, in particolare dell’allora sottosegretario Mario Baccini, grazie all’opera meritoria di Renato Miracco che collaborò all’individuazione e alla schedatura dei dipinti rimasti in Brasile, in condizioni precarie, e in fase di vendita per ragioni economiche 58 delle 61 opere furono recuperate e ora, restaurate, figurano tra le schede dei beni culturali italiani presso il Ministero degli Affari Esteri.

La salvaguardia del patrimonio artistico di Sartorio, fotografo e pittore di guerra, è un degno riconoscimento a un trascurato eroe.

the camera lens would never be able to capture. Even today, as we witness the transformation of a landscape, a growing city, or a changing society, we rediscover in photographs fragments of life that will never return. We understand that photography is an indispensable instrument of historical stability, even if it may evoke subjective interpretations. From this standpoint, Sartorio offers a personal reading of events - one that does not distort history but enriches it with affectivity and color. Technically, Sartorio approached the dynamics of image construction (Miracco, 2006: XXXII) through a series of compositional modules that guide the viewer's gaze from the foreground to the background, using subjects to modulate visual depth. The vanishing planes in each painting are achieved through the superimposition of elements and horizontal divisions. The colors, at first glance reminiscent of his beloved Roman countryside, are here darkened by browns and leaden greys, tones that "not even the gentleness of pastel or charcoal can soften" (Miracco, 2006: XXXIII). Likewise, his blues are penetrating and intense. Some paintings display Impressionist elements bordering on abstraction - as in *Air Raid on Venice*, which even seems to embrace Futurist suggestions. The strength of his war painting gave Sartorio a new creative impetus, a renewed attachment to life, and the family he built after the conflict became, in his words, "an unexpected Paradise".

After the war, Sartorio managed - though not without difficulty - to recover most of his material. The absence of one painting became evident when exhibitions were later organized. What did Sartorio create, and what remains? The history of these works is itself a story within the story: losses, destructions during the Second World War, private sales, and later recoveries. In the family

archive, numerous photographs taken directly by the artist are preserved, along with preparatory drawings, sketches, and oils. This documentation is fundamental, as these photographs constitute the basis for understanding how Sartorio positioned himself - through this innovative approach - at the vanguard of Italian art history (Miracco, 2006: XVIII).

The first documented exhibition, held in Rome at the Campidoglio in 1918, included 45 paintings, twenty of which were reproduced as postcards by the *Casa d'Arte Bestetti e Tumminelli*. Seven of these images are reproduced here. In the second exhibition, already mentioned, held in 1933 at the Galleria Borghese, twenty-seven works were shown - oils, sketches, and paintings related to the war.

The fate of the other paintings - over one hundred created between 1917 and 1918 - deserves brief mention. A 1934 inventory recorded five oils and twenty-three pastels in the Historical Collections of the Municipality of Milan; most were destroyed in the bombing of the Castello Sforzesco, and only twelve pastels survived. In 1924, an exhibition was organized aboard the Royal Ship *Italia*, which was sailing to Latin America to showcase Italian excellence in art and industry. Appointed Commissioner for Fine Arts in Latin America, Sartorio brought with him sixty-one works - oils, drawings, and temperas - produced during the war. These artworks were later donated by Italian immigrants to the *Casa degli Italiani* in São Paulo, Brazil. The subsequent history of these works is complex and deserves to be told separately. It suffices here to recall that, thanks to the efforts of the Italian Ministry of Foreign Affairs, and in particular to Undersecretary Mario Baccini, as well as the meritorious work of Renato Miracco, who identified and catalogued the surviving paintings in

Brazil - then in precarious condition and on the verge of sale for economic reasons - fifty-eight of the sixty-one works were recovered. Now restored, they are included among the cultural assets listed by the Italian Ministry of Foreign Affairs.

The preservation of Sartorio's artistic heritage - as both photographer and war painter - stands as a worthy tribute to a long-overlooked hero.



On this page, Giulio Aristide Sartorio, *Self-Portrait*, 1915 ©Galleria degli Uffizi

On the next page, in the background, Aristide Sartorio in 1915 along the Italian trenches.

©The image is taken from the catalogue *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di Guerra (1917-1918)* 2002. p. XVII - Sartorio Heirs Archive - Photographic section



A fianco, Giulio Aristide Sartorio, *Autoritratto*, 1915 ©Galleria degli Uffizi

In questa pagina, sul fondo, Sartorio nel 1915 lungo le trincee italiane. ©L'immagine è tratta dal catalogo: *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di Guerra (1917-1918)* 2002. P. XVII - Archivio Eredi Sartorio - Sezione fotografica

Giulio Aristide Sartorio, *Fregio* ©Camera dei Deputati





Giulio Aristide Sartorio, *Fregio* ©Camera dei Deputati

LUIGI MARZOCCHI AND STEREOSCOPIC PHOTOGRAPHY

Simone Da Dalt

The following article was previously published in *Rivista Charta* (2024), no. 187, pp. 70 – 77

“The relief of stereoscopy vividly animates things and people, producing the perfect illusion of their vitality”. *From the brochure promoting Marzocchi’s stereoscopic views.*

If we consider every advance in the artistic field as an unceasing effort to represent the real world ever more accurately, stereoscopy can be regarded as a fundamental milestone in this evolution - a stage that enabled the transition from photography to holography, and which would later be surpassed by digital and virtual reproduction methods.

In seeking to replicate reality in a more precise and lifelike way, stereoscopy aims to give three-dimensionality to the captured image, thus enhancing the observer’s visual experience and bringing it even closer to the real model that inspired it. The scene is no longer recorded through a single lens (the only “eye” of the camera) but through two lenses that capture it from slightly different points of view, separated by about six centimetres - the interocular distance. Then, by inserting the images into a special viewer, or by looking at two superimposed images through specific lenses (the anaglyph technique), the sensation of three-dimensionality is created.

The Perfect Illusion

Research into stereoscopy was initiated by Charles Wheatstone (1802 - 1875), who on 21 June 1838 presented the first stereoscope to the Royal Society of London. While his first experiments with

drawings did not achieve the expected success, the use of photography would secure a better future for stereoscopy. The first stereoscope employing photographic images was that of Sir David Brewster, who designed a simple binocular device with two lenses set 6.5 cm apart, allowing the simultaneous viewing of two images. Subsequently, François Migno (1804 - 1884), Jules Duboscq (1817 - 1886), and Jean Baptiste François Soleil (1789 - 1878) improved upon the apparatus and presented it at the 1851 Great Exhibition in London.

From that moment, many photographers became fascinated by the technique, which experienced its first heyday between the 1850s and 1870s. However, with the introduction of dry collodion plates and portable devices, the practice of photography - especially travel photography - became part of the habits of an ever-growing number of people. Consequently, interest in stereoscopic viewing gradually waned, shifting from observation to the possibility of taking individual photographs (Manodori, 2003: 9).

Stereoscopic photography developed mainly in the tourism sector, competing with postcards and seeking to provide travellers with an affordable product that offered the spectacle and intimacy of three-dimensional vision. From the 1880s onwards, thanks to the refinement of the anaglyph technique, interest in stereoscopic viewing was rekindled, with city views as its favourite subjects (not only Rome, Florence, Pisa, but also Venice). This enthusiasm later faded with the First World War, and eventually

LUIGI MARZOCCHI E LA FOTOGRAFIA STEREOSCOPICA

Simone Da Dalt

Il seguente articolo era stato pubblicato precedentemente in *Rivista Charta* (2024), n. 187, pp. 70 – 77

“Il rilievo della stereoscopia anima vivacemente cose e persone producendo l’illusione perfetta della loro vitalità”, dal dépliant per la promozione delle vedute stereoscopiche di Marzocchi.

Se consideriamo ogni progresso nell’ambito artistico come un incessante sforzo per rappresentare in modo sempre più accurato il mondo reale, la stereoscopia può essere vista come una tappa fondamentale in questa evoluzione; una tappa che consentì il passaggio dalla fotografia alla olografia e che poi sarebbe stata superata dai metodi di riproduzione digitali e virtuali. Cercando di replicare in modo ancora più accurato e verosimile la realtà, la stereoscopia mira a conferire tridimensionalità all’immagine catturata, migliorando così l’esperienza visiva dell’osservatore e avvicinandola ancor di più al modello reale a cui si ispira. La scena non viene più ripresa da un singolo obiettivo (l’unico ‘occhio’ della fotocamera), ma da due lenti che catturano la scena da altrettanti punti di vista, dissimili l’uno dall’altro con una differenza di circa sei centimetri (la distanza interoculare). Poi, inserendo le immagini in un apposito visore, o visualizzando due immagini sovrapposte con particolari lenti (tecnica dell’anaglifo), ecco che si crea la sensazione di tridimensionalità.

La perfetta illusione

Gli studi sulla stereoscopia vennero avviati da Charles Wheatstone (1802 - 1875), che il 21 giugno 1838 presentò alla Royal Society di Londra il

primo stereoscopio. Se i primi tentativi con disegni non ebbero il successo sperato, l’impiego della fotografia avrebbe garantito un futuro migliore alla stereoscopia. Il primo stereoscopio ad impiegare delle immagini fotografiche fu quello di Sir David Brewster, che progettò un semplice binocolo con due lenti poste a una distanza di 6,5 cm. e che permetteva la visione simultanea di due immagini. In seguito, furono François Migno (1804 - 1884), Jules Duboscq (1817 - 1886) e Jean Baptiste François Soleil (1789 - 1878) a perfezionare e presentare l’apparecchio all’Esposizione Universale di Londra del 1851.

Da allora molti fotografi si appassionarono alla tecnica, che conobbe una prima auge tra gli anni cinquanta e settanta dell’Ottocento. Tuttavia, con l’introduzione del collodio secco e dei dispositivi portatili, la pratica della fotografia, nello specifico quella di viaggio, si integrò nelle abitudini di un crescente numero di persone. Di conseguenza, l’interesse per la visione stereoscopica diminuì gradualmente, spostandosi dall’osservazione alla possibilità di scattare individualmente delle immagini. La fotografia stereoscopica si sviluppò soprattutto in ambito turistico concorrendo con le cartoline e cercando di fornire al turista un prodotto economico che offriva la spettacolarità e l’intimità della visione tridimensionale. A partire dagli anni Ottanta del diciannovesimo secolo, con il perfezionamento della tecnica dell’anaglifo, riprese l’interesse per la visione stereoscopica, avendo sempre come soggetto prediletto le vedute di città (non solo Roma,



In questa pagina, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 269
A fianco, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 516
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

Firenze, Pisa, ma anche Venezia); interesse che poi si affievolì con la Prima Guerra Mondiale e che cessò con gli anni Trenta. A decretare l'abbandono della fotografia stereoscopica furono la cartolina e, successivamente, l'introduzione degli apparecchi fotografici di piccolo formato (Manodori, 2003: 11). Tuttavia, pur essendo un particolare e simpatico modo di visualizzazione di immagini, la stereoscopia ha saputo anche raccontare vicende belliche e ha trovato una nuova vita nella sua applicazione scientifica.

La Stereoscopica

“La nostra casa, che segue e traduce con passione d'arte ogni avvenimento d'importanza storica e

culturale che più trova risalto nella vita di ogni giorno, pone ora in commercio le stereoscopie della guerra Italo-Austriaca” (dal catalogo della Stereoscopica). Durante l'intera durata della guerra, Luigi Marzocchi (1888 - 1970) condusse volontariamente e autonomamente un'attività personale di documentazione fotografica, producendo molte fotografie stereoscopiche che vennero realizzate contemporaneamente alle fotografie scattate per il Reparto Fotografico del Comando Supremo. In totale sono 700 viste stereoscopiche su vetro che oggi sono conservate nel Museo della Battaglia di Vittorio Veneto. Le fotografie sono suddivise in base al fronte in cui vennero scattate (n. 1 - 549) o secondo il tema (n. 550 - 640). Nello specifico: le prime 216 foto-

disappeared in the 1930s.

The decline of stereoscopic photography was sealed first by the postcard and later by the introduction of small-format cameras (Manodori, 2003: 11). Yet, although it might appear as a quaint and entertaining way of viewing images, stereoscopy also proved capable of documenting wartime events and later found a new life in scientific applications.

The “Stereoscopica”

“Our company, which follows and translates with artistic passion every event of historical and cultural importance that stands out most in everyday life, now places on the market the stereoscopies of the

Italo-Austrian War”. (From the catalogue of “La Stereoscopica”)

Throughout the entire duration of the war, Luigi Marzocchi (1888 - 1970) voluntarily and independently carried out a personal photographic documentation activity, producing numerous stereoscopic photographs created simultaneously with those taken for the Photographic Department of the Supreme Command. In total, there are 700 stereoscopic glass views, now preserved at the Museum of the Battle of Vittorio Veneto. The photographs are divided according to the front where they were taken (nos. 1-549) or by theme (nos. 550-640). Specifically: the first 216

On the previous page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 269

On this page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 516

©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto





On this page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 512
 On the next page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 483
 ©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

photographs were taken on the Giulia Front; these are followed by images from the Carnia area (nos. 217-226), Cadore (nos. 227-238), the Trentino Highlands (nos. 239-358), Giudicarie (nos. 359-372), the Adamello area (nos. 373-400), the Piave front (nos. 401-467), the Grappa area (nos. 468-527), and finally Vittorio Veneto (nos. 528-549). These are followed by ninety photographs grouped by theme: aerial bombardments and their consequences on the population of Padua, Castelfranco Veneto, and Treviso (nos. 550-569); aviation festivals (nos. 570-589); Allied troops in Italy (nos. 590-605); and ceremonies, visits, and various celebrations (nos. 606-640). Lastly, the final sixty photographs (nos. 641-700) were taken

by a soldier from the Photo-Cinematographic Section of the Supreme Command, who, during a journey, captured scenes and costumes from Albania, Macedonia, and Greece. Taken as a whole, Marzocchi's stereoscopic sequence offers a comprehensive vision of the front, not limited to depicting the soldiers' engagement in the conflict, but also portraying civilians, illustrating a total war that manifested itself not only as a military confrontation but also as a phenomenon encompassing all aspects of social life.

After the Great War, "the collection of prints and photographic enlargements was regularly purchased and granted to myself [Luigi Marzocchi] by the competent office of the Supreme Command," as



A fianco, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 512
 In questa pagina, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 483
 ©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

grafie furono realizzate sul fronte Giulia; a queste si aggiungono scatti realizzati nella zona della Carnia (n. 217 - 226), nel Cadore (n. 227 - 238), sugli altipiani del Trentino (n. 239 - 358), nella Giudicarie (359 - 372), sull'Adamello (n. 373 - 400), nella zona del Piave (n. 401 - 467), nella zona del Grappa (n. 468 - 527), e nella zona di Vittorio Veneto (n. 528 - 549). A queste seguono novanta fotografie raggruppate per tematiche: bombardamenti aerei e le loro conseguenze sulla popolazione a Padova, Castelfranco Veneto e Treviso (n. 550 - 569), feste dell'aviazione (n. 570 - 589) truppe alleate in Italia (n. 590 - 605) e cerimonie, visite e feste varie (n. 606 - 640). Infine, gli ultimi sessanta scatti (641 - 700) furono eseguiti da un soldato della sezione fotici-

nematografica del Comando Supremo che durante un viaggio ritrasse scene e costumi albanesi, macedoni e greci. Nel complesso, la sequenza stereoscopica di Marzocchi offre una visione completa del fronte, non limitandosi a riprendere l'impegno dei soldati nel conflitto, ma ritraendo anche civili: si trattava di una guerra totale che non si manifestava soltanto come un conflitto bellico, ma coinvolgeva ogni aspetto della vita sociale.

Terminata la Grande Guerra, “la raccolta di stampe e ingrandimenti fotografici fu regolarmente acquistata e concessa a me stesso [Luigi Marzocchi] dal competente ufficio del Comando Supremo”, come dimostrano i documenti conservati nell'archivio: oltre alle varie note d'addebito in cui si at-



In questa pagina, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 136
A fianco, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 379
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

testa l'acquisto di materiale fotografico e ottico da parte di Luigi Marzocchi, è conservata una lettera che Giorgio Pullé, capitano addetto al laboratorio, scrisse a Luigi Marzocchi il 15 febbraio 1919, nella quale conferma che “le fotografie stereoscopiche da lei eseguite con nostra autorizzazione sono di sua esclusiva proprietà” e che “esse furono eseguite con apparecchio a lei appartenente e con materiale suo proprio”.

Con l'obbiettivo di preservare il ricordo dei luoghi e degli episodi di guerra, istituì a Milano con la collaborazione del Conte Revedin di Venezia e di Vittorio Lazzaroni di Milano una piccola società dal nome La Stereoscopica. L'intenzione era di porre in commercio le stereoscopie della guerra, fornendo

un'idea completa del fronte del conflitto “dallo Stelvio al mare, ritratta nei diversi periodi della campagna e durante le fasi più salienti delle azioni”, costituendo così “il ricordo più vivo e naturale della grande guerra”. Sarebbero stati i committenti stessi a scegliere le fotografie da vedere; vedute stereoscopiche alle quali sarebbe stata aggiunta una descrizione accurata di ogni singolo soggetto la cui visione era possibile grazie a adatti visori prodotti dall'azienda di Marzocchi. Il catalogo comprendeva uno stereoscopio a colonna, un astuccio in legno lucidato, contenente 50 diapositive e un apparecchio a mano, speciale per la visione delle stereoscopie, una lampada che avrebbe permesso di ricavare nitidissime proiezioni della serie di fotografie e da

proven by the documents preserved in the archive. In addition to several debit notes attesting to the purchase of photographic and optical materials by Luigi Marzocchi, there is a letter written by Giorgio Pullé, captain attached to the laboratory, addressed to Marzocchi on 15 February 1919, confirming that “the stereoscopic photographs you took with our authorization are your exclusive property” and that “they were taken with a camera belonging to you and with your own material”.

To preserve the memory of the places and events of the war, Marzocchi established in Milan - with the collaboration of Count Revedin of Venice and Vittorio Lazzaroni of Milan - a small company named La Stereoscopica. Its purpose was to place

on the market the stereoscopic views of the war, providing a complete visual record of the front “from the Stelvio to the sea, depicted in the various periods of the campaign and during the most salient phases of the operations,” thereby constituting “the most vivid and natural remembrance of the Great War”. The clients themselves could select the photographs they wished to view; each stereoscopic view would be accompanied by a detailed description of its subject, to be observed through specially designed viewers manufactured by Marzocchi’s company. The catalogue included a column-type stereoscope, a polished wooden case containing 50 slides, a handheld device specially designed for viewing the stereoscopies, a lamp

On the previous page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 136

On this page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 379

©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto





On this page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 384
On the next page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 201
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

allowing clear projections of the photographic series to be attached to the viewing apparatus, and a cabinet for the slide collection, capable of holding “one thousand five hundred plates in their own magazine boxes corresponding to our patented device”. The catalogue also contained the complete list of all 700 photographs, each accompanied by the date of production and a brief description.

As Marzocchi himself noted, it was a difficult undertaking that was initially “absolutely discouraged” by Rome, “because during the period of the Nitti Ministries, one was not to speak anymore of ‘war and memories of war’”. As a result, he was forced to suspend the project entirely, resuming it only later, during the Fascist

period, when it again became possible to work on recovering the memories of the First World War.

This revival was also made possible through the interest of Italo Spanò, a war invalid and friend of Marzocchi, who actively worked to promote the stereoscopic views in Rome, hoping for a favourable outcome.

In 1924, Arturo Cittadini, the king’s first aide-de-camp, informed Marzocchi that the stereoscopic apparatus had been sent to His Majesty the King through Accountant Italo Spanò - a gesture intended as a tribute. The instrument contained stereoscopic views of the Italian front. Cittadini reassured Marzocchi that the King had received the gift favourably and had particularly appreciated the



A fianco, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 384
In questa pagina, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 201
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

applicare alla macchina per la visione stereoscopica, ed, infine, sarebbe stato commercializzato un sotto mobile per la collezione delle diapositive che avrebbe potuto contenere “millecinquecento lastre nelle proprie cassetine - magazzino corrispondenti al nostro apparecchio brevettato”. Nel catalogo è anche presente la lista completa delle 700 fotografie per ognuna delle quali venne indicata la data di realizzazione e una breve descrizione.

Come fa notare lo stesso Marzocchi, fu un compito difficile che in un primo momento venne “assolutamente sconsigliato” da Roma “perché di guerra e di ricordi di guerra non si doveva più parlare (periodo dei Ministeri Nitti)”. Di conseguenza, fu costretto a interrompere completamente il proget-

to, solo per riprenderlo in un secondo momento, durante il ventennio fascista, quando sembrò possibile riprendere il lavoro di recupero dei ricordi della Prima Guerra Mondiale.

Questo sviluppo fu possibile anche grazie all'interesse mostrato da Italo Spanò, un mutilato di guerra e amico di Marzocchi, che si adoperò attivamente per pubblicizzare le vedute stereoscopiche a Roma, sperando di ottenere risultati favorevoli.

Nel 1924, Arturo Cittadini, primo aiutante di campo del re, comunicò a Marzocchi l'invio dell'apparecchio stereoscopico attraverso il Rag. Italo Spanò, un gesto che doveva essere un omaggio destinato a Sua Maestà il re. Questo strumento conteneva vedute di guerra del fronte italiano. Cittadini assicurò

Marzocchi che l'offerta era stata ben accolta dal sovrano e che aveva apprezzato particolarmente il pensiero gentile che lo aveva ispirato.

Le vedute stereoscopiche ricevettero apprezzamenti anche da Armando Diaz. Nel dicembre del 1923 e successivamente nel luglio del 1924, Diaz si congratulò per il progetto e auspicò una diffusione ampia dello stereoscopio, evidenziando che non solo avrebbe rappresentato un prodotto dell'Industria Italiana ma anche avrebbe svolto un ruolo importante di propaganda dell'Italianità. Questo stesso auspicio fu espresso da Benito Mussolini nel dicembre del 1923: "Mi congratulo vivamente per la Sua iniziativa e Le auguro che essa trovi il dovuto accoglimento ovunque, in Italia ed all'estero" dato che le stereoscopie illustravano con precisione l'opera dei soldati italiani nel primo conflitto mondiale, rappresentandone la sua forza.

Grazie a Italo Spanò, le stereoscopie vennero inviate anche all'Associazione Nazionale Combattenti: se Armando Diaz e Benito Mussolini sottolineano che lo stereoscopio può essere un grande mezzo di propaganda, Ettore Viola, presidente dell'Associazione, evidenzia che esso può fungere anche da potente mezzo di educazione del popolo, specialmente per i soldati che "rivedendo sé stessi nei luoghi e nelle circostanze indimenticabili della guerra, rivivranno istanti di intensa commozione e di legittimo orgoglio". Pertanto, lo stereoscopio non sarebbe stato un mero oggetto di svago, bensì un'importante testimonianza del conflitto mondiale.

A questi giudizi sullo stereoscopio si aggiungono quelli di Eugenio Coselschi, presidente dell'Associazione Nazionale dei Volontari di Guerra, il quale il 22 ottobre 1924 afferma in una lettera che lo ste-

reoscopio non solo glorifica lo sforzo dei soldati, ma rappresenta un'azione di "sana propaganda" e una "doverosa esaltazione" della "nostra guerra liberatrice"; dalla documentazione conservata si apprende che lo stereoscopio venne infine inviato all'Associazione rappresentata da Coselschi e venne apprezzata poiché conferiva "l'illusione perfetta della realtà"; osservando le fotografie "si rivivono le ore sublimi della lotta eroica e del sacrificio intero per la patria [...] come in un prodigioso sogno". Nella raccomandata datata 9 gennaio 1925, non solo viene ribadita la grande funzione di propaganda che tale oggetto avrebbe potuto avere in territorio italiano e straniero, ma anche Coselschi si augura che lo stereoscopio venga messo in ogni scuola, cosicché le generazioni nate dopo la guerra, possano trovare una documentazione accurata dei sacrifici compiuti durante il conflitto e possano essere ispirate a mantenere e migliorare la grandezza della Patria "finalmente raggiunta nei suoi confini". La serie stereoscopica di Marzocchi suscitò l'interesse delle autorità dell'epoca poiché offriva un'originale prospettiva sugli avvenimenti del conflitto bellico e poteva perciò fungere da strumento di propaganda "delle gloriose vicende della Grande Guerra". In una lettera datata 21 luglio 1932, il Ministro della Guerra, Pietro Gazzera, esprimeva la sua soddisfazione per l'iniziativa dell'Associazione nazionale Combattenti che si impegnava ad acquistare alcuni esemplari dello stereoscopio di Marzocchi. Nella stessa lettera, il Ministro manifestava il suo rammarico per non poter contribuire direttamente all'acquisto, suggerendo però che gli stereoscopi avrebbero potuto trovare una collocazione all'interno dei comandi dei singoli reggimenti. Tale

A fianco, Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 513
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

thoughtful gesture that had inspired it.

The stereoscopic views were also appreciated by Armando Diaz. In December 1923, and again in July 1924, Diaz congratulated Marzocchi on the project and expressed the hope for a wide diffusion of the stereoscope, emphasizing that it would represent not only a product of Italian industry but also an important tool for promoting Italian identity. A similar wish was expressed by Benito Mussolini in December 1923: “I warmly congratulate you on your initiative and wish that it may find the reception it deserves everywhere, in Italy and abroad,” since the stereoscopies illustrated with precision the efforts of Italian soldiers in the First World War, representing their strength.

Thanks to Italo Spanò, the stereoscopies were also sent to the National Association of Combatants. While Diaz and Mussolini emphasized that the stereoscope could serve as a powerful means of propaganda, Ettore Viola, the Association’s president, stressed that it could also act as a powerful educational tool for the people, especially for soldiers who, “seeing themselves again in the unforgettable places and circumstances of the war, will relive moments of deep emotion and legitimate pride”. Thus, the stereoscope would not be a mere entertainment device, but rather an important testimony to the world conflict.

To these opinions were added those of Eugenio Coselschi, president of the National Association

Stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 513
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



of War Volunteers, who on 22 October 1924 wrote that the stereoscope not only glorified the soldiers' efforts but represented an act of "sound propaganda" and a "due exaltation" of "our war of liberation". From the preserved documentation, it appears that the stereoscope was ultimately sent to the Association represented by Coselschi and was appreciated because it provided "the perfect illusion of reality"; observing the photographs, "one relives the sublime hours of heroic struggle and the complete sacrifice for the fatherland [...] as if in a wondrous dream". In a letter dated 9 January 1925, the propagandistic potential of this instrument was reiterated, with the hope that the stereoscope would be placed in every school, so that the generations born after the war could find an accurate record of the sacrifices made during the conflict and be inspired to preserve and enhance the greatness of the Fatherland, "finally achieved within its borders".

The stereoscopic series by Marzocchi aroused the interest of the authorities of the time, as it offered an original perspective on the events of the war and could thus serve as a propaganda tool for the "glorious events of the Great War". In a letter dated 21 July 1932, the Minister of War, Pietro Gazzera, expressed his satisfaction with the initiative of the National Association of Combatants, which had undertaken to purchase several examples of Marzocchi's stereoscope. In the same letter, the Minister expressed his regret at not being able to contribute directly to the purchase but suggested that the stereoscopes could be placed in the commands of individual regiments. This proposal was justified by the fact

that these commands possessed their own funds intended for propaganda purposes. In this way, it was hoped that this "pleasant yet effective means of propaganda" could be disseminated among the various commands and troops.

In Circular No. 26 of the National Directorate of the Association of Combatants, dated 11 May 1933, the Association expressed its intention to procure several coin-operated models of the Marzocchi stereoscope. This decision was justified by the consideration that not enough had yet been done in Italy to convey how terrible the years at the front had been. If "stories, descriptions, and lectures do not sufficiently illuminate" the events of the conflict, Marzocchi's stereoscope instead "maximizes the value of our effort". For this reason, the Association declared that it had reached an agreement with Casa Marzocchi to purchase a number of coin-operated stereoscopes to be exhibited in public and private venues; that it had selected the best 300 stereoscopic views (out of a total of 700) depicting various subjects from the front; and that it had divided them into five slide magazines, each consisting of 60 slides. Each slide could be viewed for ten minutes, the time it took for the inserted coin to drop within the machine. The agreement with Casa Marzocchi pursued two objectives: first, a propagandistic purpose, to promote "our valour in war"; and second, to offer the federations and local branches of the Association the opportunity to obtain financial means according to their needs, by purchasing the stereoscope through various payment methods (as described in the sales brochures attached to the circular). Finally, the exhibition of the apparatus in

On the next page, stereoscopic photography by Luigi Marzocchi no. 343
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 343
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

proposta era motivata dal fatto che i comandi disponevano di fondi propri destinati alla propaganda. In questo modo, si sperava di diffondere questo “simpatico” ma “efficace” mezzo di propaganda ai singoli comandi e alle truppe.

Nella circolare n.26 del direttorio nazionale dell’Associazione Combattenti, redatta 11 maggio 1933, si esprimeva la volontà da parte dell’Associazione di procurarsi alcuni esemplari a moneta dello stereoscopia Marzocchi. Tale decisione era giustificata dal fatto che in Italia non era ancora stato fatto a sufficienza per far conoscere quanto terribili fossero stati gli anni al fronte. Se “racconti, descrizioni e conferenze non illuminano abbastanza” sugli avvenimenti del conflitto, lo stereoscopia di

Marzocchi invece “valorizza al massimo il nostro sforzo”. Perciò, l’associazione disse d’aver concordato con la Casa Marzocchi l’acquisto di alcuni esemplari a moneta che sarebbero stati esposti in luoghi pubblici e privati; d’aver scelto le migliori 300 stereoscopie (delle 700 totali) ritraenti vari soggetti dal fronte; e d’averle suddivise in cinque Reggiasstre, ciascuna delle quali consterebbe di 60 diapositive. Ogni diapositiva poteva essere vista per dieci minuti, il tempo che la moneta impiegava per cadere nella macchina. L’accordo con la Casa Marzocchi aveva due obiettivi: in primo luogo, perseguire un fine propagandistico, per promuovere “il nostro valore in guerra”; in secondo luogo, quello di offrire alle Federazioni e alle singole

Sezioni la possibilità di rimediarsi eventuali mezzi secondo le proprie necessità, potendo acquistare lo stereoscopio in base a vari metodi di pagamento (come descritto nei prospetti di vendita allegati alla circolare). Infine, l'esposizione in luoghi pubblici dell'apparecchio avrebbe garantito la diffusione a tutta la popolazione delle vedute stereoscopiche. Oltre allo stereoscopio a moneta, nella circolare, si parla di un secondo stereoscopio, non a moneta, che il Direttorio indicava per i luoghi pubblici, sottolineando l'importanza che questo stereoscopio avrebbe potuto avere nelle scuole, poiché avrebbe rappresentato un grande strumento per la didattica. In allegato alla circolare si aggiungono una nota del ministero dell'interno e quello della finanza.

La circolare n.26 venne resa pubblica sulle pagine del periodico di disciplina nazionale "L'Italia grigio verde" in data 24 maggio 1933. Alla serie stereoscopica di Marzocchi venne dedicata una pagina dal titolo "Una collezione stereoscopica della Grande Guerra" che comprendeva non solo la circolare dell'associazione combattenti ma anche alcuni giudizi sulla serie stereoscopica: "La collezione è superba [...] e ciò è stato riconosciuto e messo in forte evidenza dai giudizi che il Duce, le maggiori autorità militari e civili e le associazioni tutte dei Reduci hanno espresso su questa eccezionale raccolta", afferma Amilcare Rossi, presidente dell'Associazione Combattenti.

Tuttavia, dalla documentazione emerge però che nonostante tutti gli sforzi fatti per assicurare al suo progetto una diffusione ampia, "la guerra era ancora troppo vicina e troppi dolori aveva lasciato perché molti potessero desiderare di ricordarla". A questo ostacolo si aggiunsero difficoltà tecniche nella distribuzione degli apparecchi per la visione stereoscopica: di fatti, come afferma Marzocchi nelle sue memorie "per vedere le vedute con la per-

cezione del rilievo come si vedesse dal vero occorre un apparecchio binoculare d'ingrandimento e soltanto una persona e una sola per volta può esaminare soggetto per soggetto". Inoltre, "essendo la vista tra persona e persona diversa, per una visione perfetta occorre una adattamento visivo dell'osservatore [...] che si ottiene evidentemente in modo rapido e facile ma costituisce sempre un impiccio nel cambio dell'osservatore". Dunque, l'apparecchio risultava poco pratico in quanto non consentiva la visione simultanea da parte di più persone ed il suo utilizzo non era immediato. Tutto ciò determinò un conseguente abbandono del progetto.

La raccolta delle stereoscopie e la relativa documentazione è conservata presso il Museo della Battaglia di Vittorio Veneto, si ringrazia il conservatore Stefano Gambarotto.

public spaces would ensure that the stereoscopic views reached the entire population. In addition to the coin-operated version, the circular also mentioned a second, non-coin-operated stereoscope, which the Directorate recommended for public institutions, emphasizing its potential importance in schools, where it would represent a valuable educational tool. Attached to the circular were also notes from the Ministry of the Interior and the Ministry of Finance.

Circular No. 26 was published in the national discipline periodical “L’Italia grigio verde” on 24 May 1933. A full page was dedicated to Marzocchi’s stereoscopic series under the title “*A Stereoscopic Collection of the Great War*”. The page included not only the Association’s circular but also several opinions on the stereoscopic collection: “The collection is superb [...] and this has been recognized and strongly emphasized by the judgments expressed by the Duce, by the highest military and civil authorities, and by all the associations of veterans regarding this exceptional collection,” wrote Amilcare Rossi, president of the Association of Combatants.

However, the documentation shows that, despite all efforts made to ensure the wide dissemination of his project, “the war was still too recent, and too many sorrows remained for many to wish to remember it”. To this emotional obstacle were added technical difficulties in distributing the stereoscopic viewing apparatus. As Marzocchi wrote in his memoirs, “to see the views with the perception of relief as if seen from life, a binocular magnifying device is necessary, and only one person at a time can examine each subject”. Moreover, “since eyesight varies from person to person, for perfect vision an adjustment of the observer’s eyes is required [...] which can be achieved quickly and

easily but still constitutes an inconvenience when changing viewers”. Therefore, the device proved impractical, as it did not allow simultaneous viewing by several people and its use was not immediate. All these factors ultimately led to the abandonment of the project.

The collection of stereoscopic views and the related documentation are preserved at the Museum of the Battle of Vittorio Veneto. Acknowledgments are due to the curator Stefano Gambarotto.



Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 345
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto
Stereoscopic photograph by Luigi Marzocchi no. 345
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto





Luigi Marzocchi, fotografia stereoscopica n. 265
©Collezione Museo della Battaglia di Vittorio Veneto
Stereoscopic photograph by Luigi Marzocchi no. 265
©Collection of the Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



HEINRICH VOGELER: *AUS DEM OSTEN AND DIE MÄRCHEN VOM LIEBEN GOTT*

Simone Da Dalt

“These are people who change, who grow, and who, perhaps at the very moment I am writing these words, are already creating something that contradicts everything they have done so far”. (Rilke, 1998: 37)

Although these words belong to a specific context - the spring of 1902 - they effectively express the restless creative tension that characterized both their author, Rainer Maria Rilke, and the painters of the Worpswede colony to whom they refer. Among them, Heinrich Vogeler (1872-1942) stands out. His personal and artistic development intertwined with that of other figures who chose to withdraw from the emerging metropolises and embrace a rural way of life.

Their decision led them to settle in Worpswede, Lower Saxony, where they founded an artists' colony: Fritz Mackensen and Otto Modersohn were the first to move there, in 1889, soon joined by Hans am Ende and, from 1894 onwards, by Heinrich Vogeler and Fritz Overbeck. The colony's fame was greatly enhanced by the publication of Rainer Maria Rilke's *Worpswede* (1903), a monograph inspired by his several stays in the village as Vogeler's guest. However, the village's enduring renown is chiefly linked to the figure of Paula Modersohn-Becker, who arrived in 1899, followed by Ottilie Reyländer and Clara Westhoff, among others.

Recent scholarship has shown that this colony was not an isolated phenomenon, but part of a much broader artistic movement encompassing numerous communities across Europe and the

United States between the late nineteenth and early twentieth centuries. Michael Jacobs's *The Good and Simple Life* (1985) was among the first to examine eleven such colonies across the Old and New Worlds. His research was later expanded by Nina Lübbren in *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870 - 1910* (2001), which mapped these rural communities and emphasized their shared social and artistic motivations.

According to Lübbren, such spontaneous gatherings of artists and intellectuals away from urban life reflected a collective longing to return to what was perceived as a premodern way of being. Lionel Gossman (2016: 27) summarizes the factors that fostered the birth of these colonies: first, the artists' desire to escape an environment in which they were forced to operate as “suppliers of goods” within an increasingly competitive market economy; second, a widespread dissatisfaction with what many saw as the “hectic artificiality of commercial and industrial society” and its detrimental impact on art.

A further motive was the wish to paint *en plein air*, to capture nature in its deeper, inner essence rather than adhere to academic conventions (ibid., p. 35). This led many students, as Rilke observed, to abandon “the dusty classrooms of the academies” (Rilke, 1998: 29) and, in doing so, to create what Lübbren later termed “the myth of Worpswede” (2001: 126) - a collective construction of visual and thematic motifs that evolved into true artistic stereotypes.

At the same time, Julius Langbehn's *Rembrandt als*

HEINRICH VOGELER: *AUS DEM OSTEN E DIE MÄRCHEN VOM LIEBEN GOTT*

Simone Da Dalt

“Si tratta di persone che cambiano, che crescono e che, forse, nell’istante in cui io scrivo queste parole, già stanno creando qualcosa che contraddice tutto quello che hanno finora compiuto” (Rilke, 1998: 37).

Sebbene queste parole si inseriscano in un contesto specifico - la primavera del 1902 -, esse esprimono con efficacia l’inquietata tensione creativa che caratterizzava tanto chi le scrisse, Rainer Maria Rilke, quanto i pittori della colonia di Worpswede, ai quali esse si riferivano. Tra loro spicca la figura di Heinrich Vogeler (1872 - 1942). Il suo sviluppo personale e artistico si intrecciò con quello di molte personalità, le quali scelsero di allontanarsi dalle nascenti metropoli per abbracciare uno stile di vita rurale. La loro scelta li portò a stabilirsi a Worpswede, nella Bassa Sassonia, formandovi una colonia artistica: Fritz Mackensen e Otto Modersohn furono i primi a stabilirsi nel villaggio vicino Brema nel 1889. Vennero poi raggiunti da Hans am Ende, e, a partire dal 1894, da Heinrich Vogeler e Fritz Overbeck. La notorietà della colonia fu certamente favorita dalla pubblicazione della monografia *Worpswede* (1903) del poeta Rainer Maria Rilke, che vi soggiornò in diverse occasioni, su invito di Vogeler. Tuttavia, la fama attuale del villaggio è principalmente legata alla figura di Paula Modersohn - Becker, che vi si trasferì nel 1899, seguita da Ottilie Reyländer e Clara Westhoff, tra altri.

Studi recenti hanno dimostrato come questa colonia non fosse un fenomeno isolato, ma facesse parte di un ampio movimento artistico che coinvolgeva numerose altre realtà in Europa e negli Stati Uniti,

tra il diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo. A questo proposito, è significativo il lavoro di Michael Jacobs (*The Good and Simple Life*, 1985), che esamina undici colonie artistiche tra il vecchio continente e gli Stati Uniti, a cui fa seguito la ricerca della docente Nina Lübbren (*Rural Artists' Colonies in Europe, 1870 - 1910*, 2001) che contribuì a tracciare un quadro più dettagliato delle colonie rurali, evidenziando come esse rappresentassero un fenomeno diffuso e interconnesso nel panorama artistico dell’epoca. Secondo Lübbren, queste aggregazioni spontanee di artisti e intellettuali in contesti lontani dalla vita cittadina rispondevano al desiderio di ritornare a uno stile di vita percepito come premoderno. Dal canto suo, Lionel Gossman (2016: 27) riassume diversi fattori che contribuirono alla formazione delle colonie artistiche. Innanzitutto, tali realtà si sarebbero formate in risposta al desiderio degli artisti di sfuggire a un contesto in cui erano costretti a operare come “fornitori di beni”, in una logica di mercato caratterizzata da un’elevata competitività. A ciò si legherebbe l’insoddisfazione diffusa nei confronti di ciò che molti consideravano “l’artificiosità frenetica della società commerciale e industriale” e il suo impatto negativo sull’arte. Un ulteriore elemento da tenere in considerazione era il desiderio di dipingere *en plein air*, ritraendo la natura nella sua dimensione più profonda e interiore (ivi., p.35), anziché attenendosi alle convenzioni accademiche; ciò avrebbe determinato, in primo luogo, un progressivo allontanamento di molti alunni “dalle aule polverose delle scuole” (Rilke, 1998: 29); e, in secondo luogo, la creazione del “mito di

Worpswede” (Lübbren, 2001: 126), frutto di un processo di elaborazione collettiva di un repertorio di motivi identificativi che si trasformarono in veri e propri stereotipi visivi. Parallelamente, il libro *Rembrandt als Erzieher* (1890) di Julius Langbehn costituì una fonte di ispirazione fondamentale per gli ideali *völkisch* dei primi artisti della colonia. L'opera riscosse un ampio apprezzamento, tanto che Overbeck la definì la “Bibbia dell'arte” (Gossman, 2016: 43). L'entusiasmo iniziale rifletteva “il nativismo del loro credo artistico, caratterizzato da un rifiuto dell'accademismo, della nuova Germania industriale e delle influenze straniere. Alcuni artisti esprimevano anche una coscienza razziale legata alla Bassa Sassonia come culla della cultura nordica e ariana” (trad. mia, ivi., pag. 44). In tale prospettiva, Langbehn (2013: 129) sosteneva che “la recentissima ricerca etnografica” ritrova “l'origine più remota della razza ariana non sull'Indo ma sul Mar del Nord”, ove “giace anche il fiore spirituale della genuina razza dominatrice”. Con ciò, non si vuole associare la colonia di Worpswede agli esiti nefasti del nazionalismo tedesco che si sarebbero manifestati decenni più tardi, quanto evidenziare la presenza di un embrione di pensiero nazionalista in alcuni dei suoi artisti - Mackensen, fra tutti - sebbene, come affermò Vogeler dopo l'esperienza nel villaggio bremese “allora eravamo tutti degli illetterati politici. Eravamo sognatori che vivevano in una casa di carte che sarebbe crollata al primo soffio di vento o al primo accenno di instabilità sociale” (trad. mia, Jacobs, 1985: 122).

Sia Jacobs (1985) che Gossman (2016) concordano nel considerare Heinrich Vogeler una figura a sé stante all'interno della colonia, distinguendolo tanto per il suo stile artistico quanto per la sua visione personale. A differenza degli altri membri, focalizzati sulla rappresentazione dei paesaggi lo-

cali, il suo lavoro si ispira a un immaginario fiabesco e mitologico, arricchito da elementi decorativi e dall'influenza dello Jugendstil; dall'altro, l'influenza di William Morris, Aubrey Beardsley, Burne - Jones e del movimento Arts and Crafts inglese, contribuirono a sviluppare in lui un'estetica raffinata e stilizzata. Anche la sua personalità elegante e il suo stile di vita da “aesthete” (Gossman, 2016:72) evidenziavano la distanza tra lui e i suoi colleghi. Una parte significativa della sua produzione iniziale comprende le acqueforti, raccolte in due portfoli: *Vom Weyerberg*, 1895 e *An den Frühling*, 1899. Queste anticipano i temi che caratterizzeranno la sua arte precedente allo scoppio della Grande Guerra, alla cui base si nota “un tentativo di dare vita a un universo alternativo rispetto a quello della quotidianità” (ivi., p. 83); sforzo che caratterizza anche le sue tele, fortemente decorative, in cui trasforma la realtà in chiave fantastica (Jacobs, 1985:125).

L'esperienza della guerra

“La seconda fase della vita di Heinrich Vogeler è emblematica dei rischi affrontati dai sognatori incalliti”. Così afferma Jacobs (1985:130), riferendosi al periodo della vita di Vogeler iniziato con il divorzio dalla prima moglie, Martha Schröder, che combaciò con lo scoppio della Grande Guerra. Nel 1914 l'artista accolse inizialmente il conflitto con entusiasmo, offrendosi volontario per combattere nell'esercito tedesco. Gossman (2016:98) riporta che venne assegnato al fronte orientale, dove servì sotto il comando Harry Graf Kessler. Ciò nonostante, proseguì nell'esercizio artistico, realizzando un totale di sessanta incisioni con titolo *Aus dem Osten*. Abbandonato l'eccesso dello Jugendstil e il mondo fantastico che caratterizzava i suoi primi lavori, documentò il Fronte

Erzieher (1890) profoundly influenced the *völkisch* ideals of the early Worpswede artists. The book enjoyed enormous success - Overbeck even called it “the Bible of art” (Gossman, 2016: 43). Their initial enthusiasm reflected “the nativism of their artistic creed, marked by a rejection of academicism, of industrial Germany, and of foreign influences. Some artists also expressed a racial consciousness linked to Lower Saxony as the cradle of Nordic and Aryan culture” (my translation, *ibid.*, p. 44). Langbehn (2013: 129) himself claimed that “the most recent ethnographic research locates the earliest origin of the Aryan race not in India but on the North Sea, where also lies the spiritual flower of the true ruling race”. This is not to associate the Worpswede colony with the later excesses of German nationalism, but rather to highlight the presence of nascent nationalist tendencies among some of its members - Mackensen above all. As Vogeler later reflected on his years in the Bremen village, “We were all politically illiterate. We were dreamers living in a house of cards that would collapse at the first breath of wind, or the faintest tremor of social unrest” (my translation, Jacobs, 1985: 122).

Both Jacobs (1985) and Gossman (2016) regard Heinrich Vogeler as a singular figure within the colony, distinguished as much by his artistic style as by his personal outlook. Unlike his peers, who focused on local landscapes, Vogeler drew inspiration from fairy-tale and mythological imagery, enriched with decorative elements and the influence of *Jugendstil*. The impact of William Morris, Aubrey Beardsley, Burne-Jones, and the English *Arts and Crafts* movement further shaped his refined and stylized aesthetic. His elegant demeanor and “aesthete” lifestyle (Gossman, 2016: 72) likewise set him apart.

A significant portion of Vogeler’s early work consists of etchings collected in two portfolios: *Vom Weyerberg* (1895) and *An den Frühling* (1899). These anticipate the central themes of his prewar art, reflecting “an attempt to bring to life an alternative universe to that of everyday existence” (*ibid.*, p. 83) - a tendency also evident in his highly decorative paintings, where he transforms reality into fantasy (Jacobs, 1985: 125).

The Experience of War

“The second phase of Heinrich Vogeler’s life is emblematic of the perils faced by inveterate dreamers,” Jacobs writes (1985: 130), referring to the period beginning with the artist’s divorce from his first wife, Martha Schröder, coinciding with the outbreak of the First World War.

In 1914, Vogeler initially welcomed the conflict with enthusiasm and volunteered for service in the German army. According to Gossman (2016: 98), he was assigned to the Eastern Front under the command of Harry Graf Kessler. Yet he continued to work as an artist, producing sixty photogravures under the title *Aus dem Osten*.

Abandoning the excesses of *Jugendstil* and the fantastical world of his earlier works, Vogeler documented the Eastern Front, conceiving these images as “a remembrance of the lands through which our victorious campaign was conducted” and “a monument to the brave comrades who fought in the Carpathians, in Galicia, and in Russia, and to those heroes who rest there in foreign soil”. These prints constitute an important visual testimony of the front.



Heinrich Vogeler, engraving no. 6, "Oekörmezzö in den ungarischen Karpathen"
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

orientale, concependo le sue opere come “un ricordo dei territori attraverso i quali è stata condotta la nostra vittoriosa campagna”, e “un monumento ai coraggiosi compagni che combatterono nei Carpazi, in Galizia e in Russia e a quegli eroi che riposano lì in terra straniera”. Nel complesso, le incisioni costituiscono un’importante testimonianza visiva del fronte. Attraverso una serie di immagini dettagliate, l’artista si focalizzò tanto sulle condizioni di vita delle popolazioni coinvolte che sugli aspetti militari del conflitto, volendo omaggiare i soldati che “combattono e caddero per la grande pace dell’umanità. Possa il loro sangue non essere stato versato invano”. Tuttavia, profondamente disilluso dagli orrori e dalle ingiustizie del conflitto, Vogeler scrisse nel gennaio del 1918 una lettera aperta all’imperatore Guglielmo II. Pubblicato dopo la fine della guerra con il titolo *La fiaba del buon Dio: lettera di un sottufficiale all’Imperatore nel gennaio 1918, in segno di protesta contro la pace di Brest-Litovsk*, il testo assume toni fiabeschi e si sviluppa come una parabola.

Gli anni successivi alla guerra

Per via della lettera, Vogeler fu congedato dall’esercizio militare e internato per un breve periodo come “neuropatico” (Gossman, 2016: 99) in un manicomio. La sua reputazione come artista gli risparmiò la condanna a morte, che altrimenti avrebbe probabilmente subito. Dopo la guerra, l’adesione al socialismo e al comunismo tedesco risulta evidente, come si apprende dalle parole del conte Kessler (2015: 347-348), il quale afferma che tanto letterati - nel testo si cita Paul Adler - che artisti come Heinrich Vogeler e la colonia di Worpswede

aderirono alla Lega di Spartaco (“Spartakusbund”), un movimento della sinistra radicale tedesca nato nel 1916 e confluito nel Partito Comunista di Germania (KPD) nel 1919, mossi da una “nuova fede della gioventù intellettuale e artistica che già si prefigurava nell’arte previa alla guerra” (trad. mia). Una volta tornato a Worpswede, unico del gruppo dei primi coloni a restarci dopo il 1918, Vogeler trasformò il Barkenhoff, fulcro culturale del villaggio, in una comune socialista che riuscì a sostenersi fino al 1923: anno in cui cedette la proprietà all’organizzazione comunista ‘Rote Hilfe’.

La sua militanza politica influenzò la sua pittura che subì nel tempo un drastico cambiamento. Se già durante la guerra si era avvicinato all’espressionismo, il suo crescente impegno politico lo spinse a superarlo, nella ricerca di uno stile capace di esprimere la visione di una nuova società comunista. Nacquero così le *Komplexbilder*: grandi composizioni di scene che, risentendo dell’influenza del costruttivismo russo, della cartellonistica sovietica e dell’avanguardia tedesca, danno voce alla classe operaia e pretendono celebrare la costruzione del nuovo ordine socialista. A ciò si aggiunsero la realizzazione di illustrazioni di vita quotidiana e materiali di propaganda antinazista (Grossman, 2016: 101). Vogeler visse gli ultimi anni in condizioni sempre più precarie rifugiandosi dapprima in Russia. Successivamente, nel 1941, con l’avanzata dell’esercito nazista verso Mosca, le autorità sovietiche lo deportarono in Kazakistan, dove morì nel 1942 in un campo di lavoro.

A fianco, Heinrich Vogeler, incisione n. 6 “Oekörmezzö in den ungarischen Karpathen”

©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



Heinrich Vogeler, no. 15 "Russische Stellungen auf dem Karpathenkamm"
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

Through finely detailed imagery, Vogeler focused both on the living conditions of the local populations and on the military aspects of the conflict, seeking to honor the soldiers who “fought and fell for the great peace of humanity. May their blood not have been shed in vain”.

However, deeply disillusioned by the horrors and injustices of war, Vogeler wrote an open letter to Kaiser Wilhelm II in January 1918. Published after the war as *Die Märchen vom lieben Gott. Letter of a Non-Commissioned Officer to the Emperor, January 1918* - a protest against the Treaty of Brest-Litovsk-the text assumes the tone of a fable and unfolds as a parable.

The Postwar Years

Because of this letter, Vogeler was discharged from military service and briefly interned as a “neurotic” (Gossman, 2016: 99) in a psychiatric hospital. His reputation as an artist likely spared him from execution, which he might otherwise have faced.

After the war, Vogeler’s adherence to socialist and communist ideals became explicit. As Count Harry Kessler observed (2015: 347-348), writers such as Paul Adler and artists like Vogeler and other members of the Worpswede colony joined the *Spartakusbund* (Spartacus League), a radical left-wing movement founded in 1916 that later became the Communist Party of Germany (KPD). They were motivated by “a new faith among intellectual and artistic youth, already foreshadowed in the art created before the war” (my translation).

Returning to Worpswede - the only founding member to remain after 1918 - Vogeler transformed his *Barkenhoff*, once the colony’s cultural heart,

into a socialist commune that survived until 1923, when he donated it to the communist organization *Rote Hilfe*.

His political engagement profoundly altered his art, leading to a drastic stylistic shift. Having approached Expressionism during the war, he later sought to move beyond it in search of a style capable of expressing his vision of a new communist society. This resulted in the *Komplexbilder* - large-scale compositions depicting scenes of working-class life. Influenced by Russian Constructivism, Soviet poster art, and the German avant-garde, these works gave visual form to the ideal of socialist reconstruction.

Vogeler also produced illustrations of everyday life and anti-Nazi propaganda materials (Gossman, 2016: 101). His final years were marked by increasing hardship. Having fled to the Soviet Union, he was deported by the authorities to Kazakhstan in 1941, following the German invasion of Russia, and died there in a labor camp in 1942.

In conclusion, Heinrich Vogeler embodies the tensions and contradictions of an era shaped by great hopes and profound disillusionment. His artistic evolution - from youthful aestheticism to political radicalism - not only mirrors the transformations of his time but also serves as their testimony.

To borrow Rilke’s words from 1902, “one cannot speak of this art without keeping in mind the life from which it arises as its constant effect” (Rilke, 1998: 114). Vogeler’s art, deeply intertwined with his biography, represents the visual expression of his own life journey. Its guiding thread is a form of utopian idealism - continually reinterpreted and

reshaped in ever-changing forms (Gossman, 2016: 101).

***Appendix Heinrich Vogeler, Die Märchen vom lieben Gott. Letter of a Non-Commissioned Officer to the Emperor*¹**

As the year 1917 drew to a close, strange things could be seen throughout Germany - both in the skies and among men. Most striking of all was that, on the afternoon of December 24, the good Lord Himself was seen in Potsdamer Platz.

An old and sorrowful man was handing out leaflets bearing the words, at the top: "Peace on Earth and joy among all men," and below, the Ten Commandments. The man was arrested by the authorities and, under martial law, executed for treason by order of the Supreme Command². Those few who had accepted the leaflets and defended his words were confined to an asylum. God was dead.

A few days later, the commanders came to Berlin, resolved to redeem the world from misery and bloodshed through their words and deeds. They met with the delegates to the peace conference, yet

¹ The English version of the Märchen vom lieben Gott is based on the Italian translation proposed in this catalogue. We would also like to note an earlier English translation by Gossman (2016: 102). In what follows, we will refer to this version to highlight the differences between the two.

² The English version (Gossman, 2016: 102) presents several discrepancies with respect to the original German text. The expression "wegen Landesverrat" has been rendered as a parenthetical remark, while "standrechtlich" has been translated as "brought before a firing squad". The Italian translation remains more faithful to the German source, and this English version follows it accordingly.

they agreed to force the world - sword in hand - to its knees, and to elevate themselves as blood-stained idols from whose mighty hands humanity would receive its laws.

Then, suddenly, they saw the man from Potsdamer Platz, whom they had thought dead, standing among them, silently pointing to his Ten Commandments. But none wished to acknowledge that wretched apparition. He revealed himself, believing that humanity would receive him as its guide, and rejoiced at the thought of his triumph³. The Emperor and the military leaders invoked his name in their telegrams; the soldiers bore it engraved on their belt buckles⁴; and the chaplains had used it to sanctify the gravest crimes of humankind. But God soon realized that they did not wish to know Him - that all they had kept of Him was a pompous form, a uniform from which the Golden Calf gazed down and ruled the world. So, God departed from the peace assembly and yielded His place to the medal - bedecked idols - for God does not seek to conquer; God simply is. Yet these idols led their people into ever-deeper misery, into hatred, bitterness, destruction, and death. And since they had nothing but tin stars and crosses to offer, they gave their people the goods they had plundered. Then God turned to those crushed beneath the weight of suffering, hatred, and lies: "Above your idols, your oath to the flag, and your

³ Literally translated from the German ("denn er glaubte ja an die Menschheit"), the passage reads: "because he believed in humanity".

⁴ The German text ("die Krieger trugen ihn auf dem Bauche") and Gossman's translation (2016: 102), "the soldiers wore it on their bellies," may allude to the inscription worn by soldiers of the German army on their belt buckles during the First World War: "Gott mit uns".

Per concludere, Heinrich Vogeler incarna le tensioni e le contraddizioni di un'epoca segnata da grandi speranze e profonde disillusioni. La sua produzione artistica, dall'estetismo giovanile al radicalismo politico, non solo riflette le trasformazioni del suo tempo, ma ne diventa anche testimone. Ciò nonostante, l'analisi della sua opera non può prescindere dalla considerazione della sua vicenda biografica. Rifacendomi alle parole che Rilke scrisse nel 1902, "non si può infatti parlare di quest'arte senza tenere presente la vita dalla quale scaturisce come un suo effetto costante" (1998: 114); un'arte il cui contenuto è la rappresentazione del suo stesso percorso di vita e il cui filo conduttore sembra essere l'idealismo utopico, continuamente rielaborato e declinato in forme sempre diverse (Grossman, 2016: 101).

***Appendice Heinrich Vogeler, La fiaba del buon Dio: lettera di un sottufficiale all'Imperatore*¹**

Mentre l'anno 1917 stava volgendo a termine, in tutta la Germania, si vedevano le cose più strane, sia in cielo che tra gli uomini. Impressionante, comunque, fu che nel tardo pomeriggio del 24 dicembre, venne visto il buon Dio in Potsdamer Platz. Un uomo anziano e triste stava distribuendo volantini sui quali, in alto, erano riportate le scritte: "Che regni la pace in Terra e la gioia tra tutti gli uomini"; al di sotto, invece, erano incisi i Dieci Comandamenti. L'uomo fu prelevato dalle forze dell'ordine e, in base alla legge marziale, giustiziato per tradi-

¹ La traduzione di *Märchen vom lieben Gott* è stata eseguita inizialmente dall'inglese, con riferimento all'originale tedesco quando necessario.

mento su ordine del Commando Supremo². I pochi che avevano accettato i volantini e difeso le parole dell'anziano signore vennero rinchiusi in un manicomio. Dio era morto.

Qualche giorno più tardi, i comandanti in carica vennero a Berlino con la ferma intenzione di redimere il mondo dalla miseria e dal sangue, attraverso le parole e i fatti. Perciò si incontrano con i delegati alla conferenza di pace. Ciò nonostante, concordarono nel costringere il mondo, con la spada in mano, ad inginocchiarsi a loro e ad elevarsi a idoli, intrisi di sangue, dalle cui potenti mani l'umanità avrebbe ricevuto le leggi. Lì, all'improvviso videro come l'uomo della Potsdamer Platz ritenuto morto stesse in piedi in mezzo a loro e silenziosamente indicasse i suoi Dieci Comandamenti. Tuttavia, nessuno volle riconoscere quella misera apparizione. In seguito, si rivelò, e stava per gioire nel suo trionfo, poiché credeva che l'umanità lo avrebbe accolto come guida³.

L'Imperatore e i capi militari invocavano il suo nome nei telegrammi, i soldati lo portavano inciso

² La versione inglese presenta alcune differenze rispetto all'originale tedesco. L'espressione "wegen Landesverrat" ("a causa di tradimento") è stata resa come un inciso, mentre "standrechtlich" ("in base alla legge marziale") è stato reso con "brought before a firing squad" ("portato davanti a un plotone d'esecuzione"). La traduzione italiana mantiene una maggiore aderenza al testo tedesco.

³ Tradotto letteralmente dal tedesco ("denn er glaubte ja an die Menschheit"): "perché credeva nell'umanità".

sulla fibbia della loro cintura⁴, mentre i cappellani se ne erano serviti per santificare i crimini più gravi dell'umanità. Ma poi Dio si rese conto che non lo volevano conoscere affatto, che tutto ciò che avevano conservato di lui era solo una forma pomposa, un uniforme dalla quale il vitello d'oro guardava e dominava il mondo.

Allora Dio lasciò l'assemblea di pace e fece spazio agli idoli ornati da medaglie, perché Dio non ambisce a conquistare, Dio esiste.

Gli idoli, tuttavia, condussero il popolo in una miseria sempre più profonda a cui si aggiunsero odio, amarezza, distruzione e morte, e siccome non avevano altro che stelle di latta e croci da offrire, donarono al loro popolo i beni sottratti. Allora Dio si rivolse a coloro che erano crollati sotto il peso delle sofferenze, dell'odio e delle menzogne: "al di sopra dei vostri idoli, del giuramento alla bandiera e del vostro odio esiste un Dio, ci sono le mie leggi eterne e c'è l'amore".

Al che gli storpi restituirono le loro uniformi grigie intrise di sangue, le loro medaglie e i loro distintivi d'onore al dio del denaro⁵, andarono tra la gente e profanarono e distrussero gli strumenti di morte. Ma Dio si rivolse all'Imperatore: "Tu sei schiavo dell'apparenza; diventa il signore della luce, men-

tre servi la verità e smascheri le menzogne. Abbatti confini e frontiere, sii il conduttore dell'umanità. Riconosci la vanità delle tue azioni. Sii un principe di pace. Scegli i fatti al posto delle parole, l'umiltà invece dell'arroganza del vincitore, la verità invece delle menzogne e la creazione invece della distruzione. In ginocchio davanti all'amore di Dio, sii renditore, abbi la forza di servire, oh imperatore!

In alto a destra nella lettera manoscritta sono scritte le seguenti parole:

Prego che l'Imperatore legga queste parole. Poi, che abbia la vigliaccheria di farmi fucilare. Vado volentieri a stare con lui, per tutta la vita!⁶

Le incisioni qui riprodotte sono conservate nell'archivio del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto. Si ringrazia, oltre al conservatore Stefano Gambarotto, Giada de Pieri per l'aiuto nella traduzione dal tedesco.

⁴ Se si rispetta l'originale tedesco ("die Krieger trugen ihn auf dem Bauche") e la sua traduzione in inglese ("the soldiers wore it on their bellies") la frase potrebbe tradursi come: "I soldati lo indossavano (o lo portavano) sulla pancia". Con ciò l'autore potrebbe fare riferimento all'incisione che i soldati dell'esercito tedesco portavano sulla fibbia della cintura durante la Grande guerra: "Gott mit uns".

⁵ Nel testo "Mammons" (trad. "Mammona") è un concetto biblico che fa riferimento alla ricchezza terrena idolatrata e, pertanto, al diavolo stesso. Vedasi: Matteo 6, 24 e Luca 16, 13.

⁶ La frase finale potrebbe significare sia che l'autore accetti la morte per rimanere con Dio (essere accanto a lui per sempre), sia che, in modo provocatorio, dichiari di voler perseguire l'Imperatore per tutta la sua vita.

hatred, there is a God - there are My eternal laws, and there is love”.

Then the maimed returned their bloodstained grey uniforms, their medals, and their badges of honour to the god of money⁵. They went among the people and desecrated and destroyed the instruments of death. And God said to the Emperor: “You are a slave to appearances; become a master of light, serving truth and unmasking falsehood. Tear down boundaries and borders; be the leader of humanity. Recognize the vanity of your deeds. Be a prince of peace. Choose deeds over words, humility over the arrogance of victory, truth over lies, creation over destruction. On your knees before the love of God, be a redeemer; have the strength to serve, O Emperor!”

In the top right corner of the handwritten letter, Vogeler added these words:

“I pray that the Emperor may read these words. Then let him have the cowardice to have me shot. I will gladly go to live with him - for all eternity”⁶.

The engravings reproduced here are preserved in the archives of the *Museo della Battaglia di Vittorio Veneto*. The author wishes to thank, in addition to curator Stefano Gambarotto, Giada De Pieri for her assistance in translating from the German.

⁵ In the text, “Mammons” (translated by Grossman as “Mammon”) is a biblical concept referring to idolised earthly riches and, by extension, to the devil himself. See Matthew 6:24 and Luke 16:13.

⁶ The final sentence may be interpreted in two ways: either as the author’s acceptance of death to remain with God (to be at His side forever), or as a provocative declaration of his intention to haunt the Emperor throughout his entire life.



On this page, Heinrich Vogeler, no. 31, “Deutsche Kavallerie in Reserve vor der Schlacht vor Dolina”
On the next page, Heinrich Vogeler, no. 50, “Kavallerieunterstand in den Rokitnosümpfen”
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



A fianco, Heinrich Vogeler, n. 31, “Deutsche Kavallerie in Reserve vor der Schlacht vor Dolina”

In questa pagina, Heinrich Vogeler, n. 50, “Kavallerieunterstand in den Rokitnosümpfen”

©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

LA GUERRA IN MOSTRA

Luigi Marzocchi e Heinrich Vogeler

Testo curatoriale di Simone Da Dalt

THE WAR ON DISPLAY

Luigi Marzocchi and Heinrich Vogeler

Curatorial text by Simone Da Dalt

We attribute veracity to photography by virtue of its ontological relationship with reality. As an indexical trace, it presupposes the spatial-temporal presence of the referent in front of the lens, whose luminous imprint it preserves. While war painting is appreciated for its verisimilitude - it constitutes its *representamen* - on the other hand, photography enjoys a presumption of truth. However, both Luigi Marzocchi's photographic images and Heinrich Vogeler's engravings constitute a visual repertoire constructed through selection operations. They translate the experience of conflict into forms of representation that operate within specific historical conditions.

In the exhibition, which juxtaposes photographs and engravings, war is presented as a system of recurring iconographic signs. In photograph no. 777, Marzocchi places the observer inside a tunnel, a confined and oppressive space that visually conveys the claustrophobic dimension and isolation of the front line. In contrast, Vogeler's plate no. 58 introduces an external point of view, transforming the trench into a landscape element and integrating it into a more detached, contemplative vision, where the theater of war is naturalized and made part of the environment. In other cases, political and military power overlap. See, in this regard, photograph no. 596, *Visit to our front by Their Majesties the King and Queen of Belgium*. His Majesty King Albert, and engraving no. 28, *“Exzellenz von Gerok auf dem Gefechtsstand am Savoy”*. In these, the representation of command goes beyond a mere documentary function, revealing the intertwining of political authority and military power in the imagery of war.

In both productions, a shared visual repertoire of transit and refuge spaces - trenches, shelters, improvised lodgings - emerges, configuring war

as an experience of immobility and uncertainty. Marzocchi's images convey life at the front through a sequence of everyday gestures - soldiers at work, moments of rest and socializing - as evidenced, for example, by photograph No. 2856, *The American Labor Mission visits our front, and engraving 47, “Judenhäuser in Cholm”*.

The trenches and urban spaces serve as a backdrop against which soldiers and civilians move. In some cases, the urban setting itself becomes the subject. The result is a representation of total war, in which the theater of war invades everyday life, involving the population. The scenes depicting civilians offer a more intimate view of the conflict. The figures are isolated from their surroundings, emphasizing their vulnerability. In this sense, we focus on the terrified gaze of a mother who, together with her children, looks at the debris of their homes (*Enemy air raid on Padua - Near Via Borgese. Return home photograph no. 340*) or, again, engraving no. 29 *“Meine Quartierswirtin in Weldzirz (Karpathenausgang)”*.

Finally, through the juxtaposition of this exhibition corpus, it elaborates a visual reflection on war based not on the event itself, but on the traces and material consequences it causes. Both Heinrich Vogeler and Luigi Marzocchi use two different visual syntaxes - graphic and photographic - to construct a narrative that humanizes the conflict, translating the material of reality into a device for ethical and aesthetic reflection on the human condition in the face of destruction.

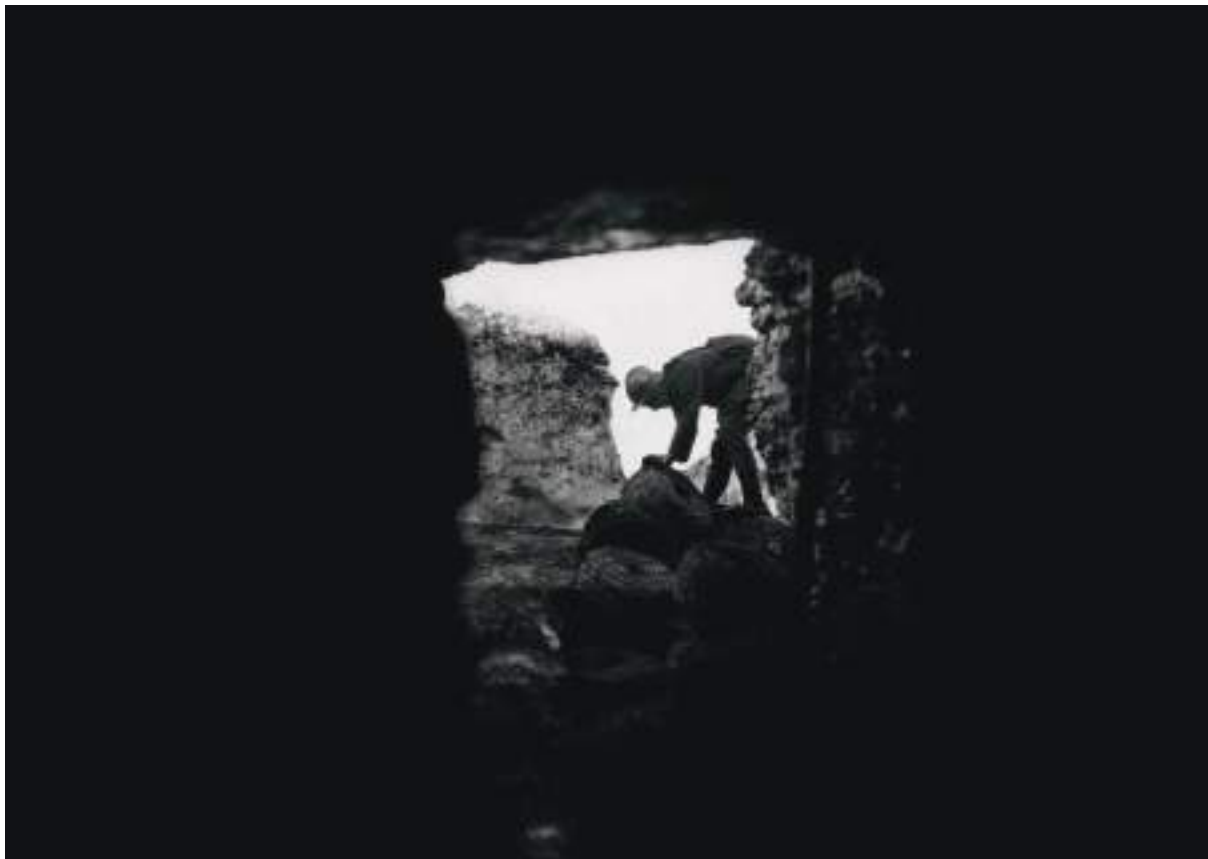
Attribuiamo veridicità alla fotografia in virtù della sua relazione ontologica con il reale: in quanto traccia indicale, essa presuppone la presenza spazio - temporale del referente davanti all'obiettivo, di cui conserva l'impronta luminosa. Se, da un lato, la pittura di guerra è apprezzata per la sua verosimiglianza - ne costituisce il suo *representamen* -, dall'altro lato la fotografia gode di una presunzione di verità. Tuttavia, tanto le immagini fotografiche di Luigi Marzocchi quanto le incisioni di Heinrich Vogeler configurano un repertorio visivo costruito attraverso operazioni di selezione. Esse traducono l'esperienza del conflitto in forme di rappresentazione che operano entro condizioni storiche determinate.

Nel corpus espositivo che accosta le fotografie alle incisioni, la guerra si configura come un sistema di segni iconografici ricorrenti. Nella fotografia n. 777, Marzocchi colloca l'osservatore all'interno di una galleria, uno spazio ristretto e opprimente che restituisce visivamente la dimensione claustrofobica e l'isolamento del fronte. In opposizione, la tavola n. 58 di Vogeler introduce un punto di vista esterno, trasformando la trincea in elemento del paesaggio e integrandola in una visione più distaccata e contemplativa, dove il teatro della guerra viene naturalizzato e reso parte dell'ambiente. In altri casi, il potere politico e quello militare si sovrappongono. Vedasi, in tal senso, la fotografia n. 596, *Visita al nostro fronte delle L.L. Maestà i RR. del Belgio. S. M. Re Alberto*, e l'incisione n. 28, *“Exzellenz von Gerok auf dem Gefechtsstand am Savoy”*. In esse, la rappresentazione del comando va oltre la mera funzione documentaria, rivelando l'intreccio tra autorità politica e potere militare nell'immaginario di guerra.

In entrambe le produzioni si delinea un repertorio visivo condiviso di spazi di transito e rifugio - trincee,

ricoveri, alloggi improvvisati - che configurano la guerra come un'esperienza di immobilità e di incertezza. Le immagini di Marzocchi restituiscono la vita al fronte attraverso una sequenza di gesti quotidiani - soldati al lavoro, momenti di pausa e di socialità - come testimoniano, ad esempio, la fotografia N. 2856 *La Missione laburista americana visita il nostro fronte* e l'incisione 47, *“Judenhäuser in Cholm”*.

Le trincee e con esse gli spazi urbani funzionano come cornice in cui si muovono soldati e civili. Uno scenario, quello urbano, che, in taluni casi, si fa esso stesso soggetto. Ne risulta la rappresentazione di una guerra totale, in cui il teatro bellico invade la quotidianità, coinvolgendo la popolazione. Le scene che raffigurano i civili delineano una visione più intima del conflitto. Le figure si isolano dal contesto e ciò ne enfatizza la loro vulnerabilità. In tal senso, ci si focalizzi sullo sguardo atterrito di una madre che, insieme ai suoi figli, guarda i detriti delle abitazioni (*Bombard. aereo nemico su Padova - Presso Via Borgese. Ritorno a casa* fotografia n. 340) o, ancora, l'incisione n. 29 *“Meine Quartierswirtin in Weldzirz (Karpathenausgang)”*. Infine, mediante la giustapposizione di questo corpus espositivo elabora una riflessione visiva sulla guerra fondata non sull'evento in quanto tale, ma sulle tracce e le conseguenze materiali che esso provoca. Tanto Heinrich Vogeler quanto il Luigi Marzocchi costruiscono, mediante due sintassi visive differenti - quella grafica e quella fotografica - una narrazione che umanizza il conflitto, traducendo la materia del reale in un dispositivo di riflessione etica ed estetica sulla condizione umana di fronte alla distruzione.



In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 777, *Una galleria*
A fianco, Heinrich Vogeler, n. 58 "Vorgeschobenes Werk von Tschartorysk"
©Collezione del museo della Battaglia di Vittorio Veneto



On the previous page, Luigi Marzocchi, no. 777, *A tunnel*

On this page, Heinrich Vogeler, no. 58 “Vorgeschobenes Werk von Tschartorysk”

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



On this page, Heinrich Vogeler, no. 47, "Judenhäuser in Cholm"
On the next page, Luigi Marzocchi, no. 2856, *On the front line, at the Piave River*
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



A fianco, Heinrich Vogeler, n. 47, "Judenhäuser in Cholm"
In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 2856, *Nelle prime linee sul Piave*
©Collezione del museo della Battaglia di Vittorio Veneto



In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 905, *Villino Miriam*
A fianco, Heinrich Vogeler, n. 21, "Russischer Offiziersunterstand hinter der Czirakfront"
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



On the previous page, Luigi Marzocchi, no. 905, *Villino Miriam*

On this page, Heinrich Vogeler, no. 21, "Russischer Offiziersunterstand hinter der Czyrakfront"

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



On this page, Heinrich Vogeler, no. 17, "Schließung eines Grabes (Karpathen)"
On the next page, Luigi Marzocchi, no. 741, *Shelters for our soldiers*
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



A fianco, Heinrich Vogeler, n. 17, “Schließung eines Grabes (Karpathen)”
In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 741, *Ricoveri di nostri soldati*
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 747, *Arriva il "rancio" alle prime linee (M.te Pertica)*
A fianco, Heinrich Vogeler, n. 4 "Schließung eines Grabes (Karpathen)"
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



On the previous page, Luigi Marzocchi, no. 747, *The rations arrive at the front line (Mt. Pertica)*

On this page, Heinrich Vogeler, no. 4 "Schließung eines Grabes (Karpathen)"

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



On this page, Heinrich Vogeler, no. 23
“Pioniere beim Brückenbau und Artillerie auf der Verfolgung der Russen aus den Karpathen”
On the next page, Luigi Marzocchi, no. 722, *Artillery movement on the Mount Grappa road*
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



A fianco, Heinrich Vogeler, n. 23

“Pioniere beim Brückenbau und Artillerie auf der Verfolgung der Russen aus den Karpathen”

In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 722, *Movimenti di artiglieri sulla strada di Monte Grappa*

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 2766, *Obici pesanti sul Ciengio*
A fianco, Heinrich Vogeler, n. 16, "Haubitzen auf dem Verfolgungsmarsche hinter den Russen (Karpathen)"
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



On the previous page, Luigi Marzocchi, no. 2766, *Heavy Howitzers on Mount Cengio*

On this page, Heinrich Vogeler, no. 16, "Haubitzen auf dem Verfolgungsmarsche hinter den Russen (Karpathen)"

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



On this page, Heinrich Vogeler, no. 12, "Deutsche Infanterie hinter unserem Graben am Czyrak"
On the next page, Luigi Marzocchi, no. 568, *Infantry reinforcements near the front lines*
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



A fianco, Heinrich Vogeler, n. 12, “Deutsche Infanterie hinter unserm Graben am Czyrak”
In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 568, *Rincalzi di fanteria presso le prime linee*
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



In questa pagina, Luigi Marzocchi , n. 771, *Camposanto a caduti a Casoni Meda*
A fianco, Heinrich Vogeler, n. 13, “Soldatengräber hinter unserm Graben am Czyrak”
©Collezione del Museo della battaglia di Vittorio Veneto



On the previous page, Luigi Marzocchi, no. 771, *War Memorial Cemetery in Casoni Meda*
On this page, Heinrich Vogeler, no. 13, "Soldatengräber hinter unserem Graben am Czyrak"
©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



On this page, Heinrich Vogeler, no. 28, “Exzellenz von Gerok auf dem Gefechtsstand am Savoy”

On the next page, Luigi Marzocchi, no. 596,
Visit to our front by Their Majesties the Kings of Belgium. His Majesty King Albert

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto



A fianco, Heinrich Vogeler, n. 28, “Exzellenz von Gerok auf dem Gefechtsstand am Savoy”
In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 596, *Visita al nostro fronte delle L.L. Maestà i RR. del Belgio. S.M. Re Alberto*
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



In questa pagina, Luigi Marzocchi, n. 340, *Ritorno a casa*
A fianco, Heinrich Vogeler, n. 29, “Meine Quartierswirtin in Weldzirz (Karpathenausgang)”
©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



On the Previous page, Luigi Marzocchi, no. 340, Return home

On this page, Heinrich Vogeler, no. 29, "Meine Quartierswirtin in Weldzirz (Karpathenausgang)"

©Collection of Museo della Battaglia, Vittorio Veneto

**DAYS OF WAR
THE PHOTOGRAPHER'S
SHADOW**

**GIORNI DI GUERRA
L'OMBRA DEL FOTOGRAFO**

LE DINAMICHE DELLA POSTMEMORIA: L'ARTE VISIVA COME LUOGO VIVENTE DELLA MEMORIA

Cristina Pividori - Universitat Autònoma de Barcelona

Introduzione

In un'epoca in cui la memoria non è più intesa come un archivio statico ma come un processo performativo e relazionale, il ricordo diventa un atto di riattivazione piuttosto che di semplice recupero - una pratica attraverso la quale il passato viene costantemente rimediato e messo in dialogo con il presente. Questa idea è al centro di *Days of War - The Photographer's Shadow*, una mostra che esplora come le immagini del conflitto continuino a vivere nel presente, sospese tra percezione e memoria. All'interno di questo quadro, le opere di Heinrich Vogeler, Luigi Marzocchi, Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy, Albane de Labarthe e Stanislava Pinchuk rivelano come le pratiche visive e materiali possano riattivare la memoria della guerra attraverso nuove mediazioni estetiche. Pur operando con linguaggi diversi - dall'incisione e dalla fotografia fino all'installazione e all'arte dei dati - e affrontando conflitti che spaziano dalla Prima guerra mondiale all'Afghanistan e all'Ucraina, questi artisti condividono una comune preoccupazione etica: come la violenza venga ricordata e rappresentata, ciò che Marianne Hirsch definisce "un'estetica globale della memoria e della postmemoria, capace al tempo stesso di colmare e di occultare le divisioni politiche e culturali" ("*The Dynamics...*", 68).

Hirsch definisce la postmemoria come "distinta dalla memoria per la distanza generazionale e dalla storia per la profonda connessione personale" (*Family Frames*, 22); essa descrive la relazione immaginativa e affettiva che la 'generazione

successiva' intrattiene con le esperienze di chi è venuto prima. Questi luoghi memoriali mobilitano un linguaggio condiviso di perdita e lutto, mettendo in primo piano l'assenza e il silenzio come le forme stesse attraverso cui la memoria parla. Sviluppando il quadro teorico di Hirsch, gli artisti in mostra non si limitano a evocare un trauma ereditato, ma lo rimodellano continuamente attraverso nuove mediazioni estetiche. Il loro lavoro incarna dunque le *dinamiche della postmemoria* - un processo vivo in cui le immagini diventano luoghi di trasmissione e trasformazione, consentendo al passato di riemergere all'interno delle condizioni etiche e tecnologiche del presente.

Gli artisti qui analizzati trattano le immagini di guerra non semplicemente come documenti del trauma, ma come eventi relazionali - veri e propri incontri in cui passato e presente convergono. Come osservano W. F. Garrett-Petts e Donald Lawrence in *PhotoGraphic Encounters*, la rappresentazione visiva occupa un "terzo spazio" o "zona di contatto culturale" che "media tra l'individuale e il sociale, tra immagine e testo, tra immagine/testo e mondo" (32). Riprendendo la nozione di *Third Space* di Homi Bhabha, questo spazio di enunciazione si colloca "nel mezzo", là dove diverse pratiche culturali si intersecano per generare "qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso - uno spostamento" (454). Muovendosi lungo questa soglia visivo - testuale - dove le immagini invitano a una lettura narrativa - questi artisti ripensano il campo visivo come un luogo vivo di etica postmemoriale. Le sezioni che seguono esplorano

THE DYNAMICS OF POSTMEMORY: VISUAL ART AS A LIVING SITE OF REMEMBRANCE

Cristina Pividori - Universitat Autònoma de Barcelona

Introduction

In an age when memory is understood not as a static archive but as a performative and relational process, remembrance becomes an act of re-engagement rather than recovery - a practice through which the past is continually re-mediated and brought into dialogue with the present. This idea lies at the heart of *Days of War - The Photographer's Shadow*, an exhibition that explores how images of conflict continue to live in the present, caught between perception and remembrance. Within this framework, the works of Heinrich Vogeler, Luigi Marzocchi, Daniil Revkovskiy and Andrii Rachynskiy, Albane de Labarthe, and Stanislava Pinchuk reveal how visual and material practices can reactivate memories of war through new aesthetic mediations. Though working across different media - from engraving and photography to installation and data art - and engaging with conflicts from the First World War to Afghanistan and Ukraine, these artists share a common ethical concern with how violence is remembered and represented, what Marianne Hirsch calls "a global memory and postmemory aesthetic that both bridges and occludes political and cultural divides" ("The Dynamics..." 68). Hirsch defines postmemory as "distinguished from memory by generational distance, and from history by deep personal connection" (*Family Frames* 22); it describes the imaginative and affective relation that the "generation after" bears to the experiences of those who came before. These memorial sites mobilize a shared language of loss

and mourning, foregrounding absence and silence as the very forms through which memory speaks. Building on Hirsch's framework, these artists do not simply recall inherited trauma but continually reshape it through new aesthetic mediations. Their work exemplifies the *dynamics of postmemory* - a living process in which images become sites of transmission and transformation, allowing the past to resurface within the ethical and technological conditions of the present.

The artists discussed here treat war imagery not merely as documents of trauma but as relational events-encounters - in which past and present converge. As W. F. Garrett-Petts and Donald Lawrence suggest in *PhotoGraphic Encounters*, visual representation occupies a "third space" or "cultural contact zone" that "mediates between the individual and the social, between image and text, between image/text and world. (32). Borrowing from Homi Bhabha, this Third Space designates a site of enunciation "in the midst of," where different cultural practices intersect to generate "something new, something different - a displacement" (454). Operating along this visual-textual threshold - where images invite narrative interpretation - these artists reimagine the visual field as a living site of postmemorial ethics. The following sections explore how each artist enacts these dynamics of postmemory: from Marzocchi's and Vogeler's haunted archival frames of the First World War, to Revkovskiy and Rachynskiy's ecological "museum" of extinction, to Pinchuk's data-maps and de Labarthe's tactile memorials. Across diverse media,

they reveal how the image - whether stereoscopic, digital, or textile - functions not as a fixed record of war but as a relational event in which the past is continually reactivated at the intersections of vision, materiality, and imagination.

Archival Frames and Haunted Allegories: Vogeler and Marzocchi

Though both Heinrich Vogeler and Luigi Marzocchi witnessed the First World War directly, their works transcend the immediacy of first-hand testimony. Over time, the artifacts they produced have shifted from personal records to shared cultural objects that later generations reengage through new acts of looking, reading, and interpretation. Marzocchi, an Italian photographer, voluntarily created an extensive archive of stereoscopic images during the war.⁷ Initially recruited as a mechanic, he soon applied his technical expertise to documenting combat, particularly the three Battles of the Piave: from the resistance following the defeat at Caporetto to the final offensive at Vittorio Veneto and the liberation of Trento and Trieste. He produced more than 700 glass stereographs - dual-lens images designed to create a 3D effect

⁷ During the war, Marzocchi first served in the automotive unit of the *Comando Supremo* and later in the organization of its Photographic Department, where he systematically documented key moments of the conflict, particularly the three Battles of the Piave - from the resistance following the defeat at Caporetto to the final offensive in Vittorio Veneto and the liberation of Trento and Trieste.

- now preserved as a historical collection.⁸ A contemporary article promoting his work claims that he “believed from the outset in the technical virtues of photography - as a novel reinterpretation of reality and as a testimony of the present meant to be transmitted to the future” (Varni). In other words, Marzocchi saw photography not merely as a mechanical record, but as a creative technology capable of reimagining reality and preserving its immediacy, almost anticipating the postmemorial role his images would later assume.

Sold under the imprint *La Stereoscopica*, Marzocchi’s photographs invited home audiences to peer into trench scenes and devastated landscapes with unprecedented depth. Conceived to bridge the gap between experience and recollection, they embody what Alex Da Frè calls a “bourgeois taste” that renders the war “an exotic experience” (9), while also enacting what Ugo Ojetti described as “the first propaganda... for the eyes” (2) - a visual rhetoric of immediacy that transformed witnessing into persuasion. Today, these stereoscopic images can be seen as archival frames of the past, yet they remain animated by what Hirsch defines as “ghosts and shadows, gaps in knowledge and transmission” (“The Dynamics of Postmemory” 68). Their binocular illusion - soldiers and battlefields emerging in three dimensions - endows them with a spectral vitality that invites continual projection and reframing. In seeking to capture the immediacy of war, these glass slides now carry the aura of another era. As Hirsch observes, “it is this act of

⁸ Marzocchi’s stereoscopic glass negatives are conserved in the Museo della Battaglia (Vittorio Veneto, Italy) and catalogued through the Ministero della Cultura, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. See: “Luigi Marzocchi, stereoscopia,” *Catalogo Generale dei Beni Culturali*.

come ciascuno di loro metta in atto tali dinamiche della postmemoria: dalle cornici d'archivio abitate di Marzocchi e Vogeler, legate alla Prima guerra mondiale, al museo ecologico dell'estinzione di Revkovskiy e Rachynskiy, fino alle mappe - dato di Pinchuk e ai memoriali tattili di de Labarthe. Attraverso media differenti, questi artisti mostrano come l'immagine - che sia stereoscopica, digitale o tessile - funzioni non come un registro fisso della guerra, ma come un evento relazionale, in cui il passato viene continuamente riattivato all'incrocio tra visione, materialità e immaginazione.

Cornici d'Archivio e Allegorie Ossessive: Vogeler e Marzocchi

Sebbene Heinrich Vogeler e Luigi Marzocchi abbiano entrambi vissuto in prima persona la Prima guerra mondiale, le loro opere trascendono l'immediatezza della testimonianza diretta. Con il passare del tempo, gli artefatti da loro prodotti si sono trasformati da documenti personali in oggetti culturali condivisi, che le generazioni successive continuano a reinterpretare attraverso nuovi atti di visione, lettura e interpretazione. Marzocchi, fotografo italiano, creò volontariamente un ampio archivio di immagini stereoscopiche durante la guerra.⁷ Arruolato inizialmente come meccanico, mise ben presto la sua competenza tecnica al servizio della documentazione del conflitto, in particolare delle tre battaglie del Piave: dalla resistenza dopo

⁷ Durante la guerra, Marzocchi prestò inizialmente servizio presso il reparto automobilistico del *Comando Supremo* e successivamente nell'organizzazione del suo Reparto Fotografico, dove documentò in modo sistematico i momenti salienti del conflitto, in particolare le tre battaglie del Piave - dalla resistenza seguita alla sconfitta di Caporetto fino all'offensiva finale di Vittorio Veneto e alla liberazione di Trento e Trieste.

la sconfitta di Caporetto fino all'offensiva finale di Vittorio Veneto e alla liberazione di Trento e Trieste. Realizzò più di 700 stereografie su vetro - immagini a doppio obiettivo concepite per creare un effetto tridimensionale - oggi conservate come collezione storica.⁸ Un articolo dell'epoca che promuoveva il suo lavoro affermava che egli "credeva fin dall'inizio nelle virtù tecniche della fotografia - come una nuova reinterpretazione della realtà e come testimonianza del presente destinata a essere trasmessa al futuro" (Varni). In altri termini, Marzocchi concepiva la fotografia non solo come un registro meccanico, ma come una tecnologia creativa capace di reimmaginare la realtà e di preservarne l'immediatezza, quasi anticipando il ruolo postmemoriale che le sue immagini avrebbero assunto in seguito.

Commercializzate con il marchio *La Stereoscopica*, le fotografie di Marzocchi invitavano il pubblico domestico a "guardare dentro" le trincee e i paesaggi devastati con una profondità mai vista prima. Concepite per colmare la distanza tra esperienza e ricordo, esse incarnano ciò che Alex Da Frè definisce un "gusto borghese" che trasforma la guerra in "un'esperienza esotica" (9), pur attuando al contempo ciò che Ugo Ojetti descrisse come "la prima propaganda... per gli occhi" (2): una retorica visiva dell'immediatezza che trasforma l'atto del testimoniare in uno strumento di persuasione. Oggi queste immagini stereoscopiche possono essere considerate cornici d'archivio del passato, ma restano animate da ciò che Marianne

⁸ I negativi su vetro stereoscopici di Marzocchi sono conservati presso il Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (Italia) e catalogati dal Ministero della Cultura, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Si veda: "Luigi Marzocchi, stereoscopia," *Catalogo Generale dei Beni Culturali*.

Hirsch definisce “fantasmi e ombre, lacune nella conoscenza e nella trasmissione” (“*The Dynamics of Postmemory*” 68). La loro illusione binoculare - soldati e campi di battaglia che emergono in tre dimensioni - conferisce loro una vitalità spettrale che invita alla proiezione e al rinnovamento continui. Nel tentativo di catturare l'immediatezza della guerra, queste lastre di vetro trasmettono oggi l'aura di un'altra epoca. Come osserva Hirsch, “è questo atto di guardare all'indietro che definisce la temporalità fluida della postmemoria” (70): le fotografie continuano a “svilupparsi” ogni volta che vengono viste e riviste nel presente. Attraverso questa temporalità fluida, la stereografia diventa un oggetto viaggiante nel tempo, i cui significati restano aperti, continuamente rinnovati man mano che gli spettatori contemporanei ne incontrano le immagini nel mutare dei flussi della memoria.

L'esperienza bellica di Heinrich Vogeler, come quella del poeta britannico Siegfried Sassoon, si muove dal documento patriottico alla protesta morale. Membro della colonia artistica di Worpswede, Vogeler si arruolò con entusiasmo nel 1914 e, mentre era di stanza sul fronte orientale, realizzò sessanta incisioni intitolate *Aus dem Osten (Dall'Oriente)*. A differenza delle sue fantasie Jugendstil anteriori alla guerra, queste opere funzionano come testimonianze visive dirette dal fronte, segnate da un realismo sobrio, lontano dal tono allegorico che avrebbe caratterizzato la sua

produzione dopo il 1918.⁹ Le lastre recano titoli descrittivi, quasi etnografici - *Meine Quartiersleute in Dolina* (“I miei locatori a Dolina”) e *Judengräber als russische Schutzstellungen ausgehoben in Luck* (“Tombe ebraiche scavate come trincee russe a Luck”) - che privilegiano l'osservazione rispetto all'interpretazione (Gossman, 119). Concepito come un diario visivo del fronte orientale, il portfolio incarna un ethos documentario che si sarebbe poi irrigidito in disillusione e protesta.

Alla fine della guerra, Vogeler confessò il crollo di senso che ne seguì: “Non può continuare così. La vita non ha più alcun significato... nessuna prospettiva di un futuro migliore”. (*Werden*, cit. in Gossman, 99). La sua favola-lettera al Kaiser del 1918, *Das Märchen vom lieben Gott* (“La fiaba del buon Dio”), trasformò questa disperazione in allegoria: alla vigilia di Natale, Dio viene giustiziato dal Comando Supremo, e nessuno riconosce il suo fantasma quando ritorna (125). L'appello di Vogeler a essere “un principe di pace... verità invece di menzogna, creazione invece di distruzione” (125) segnò il suo passaggio da testimone patriottico a protestatario pacifista. Il prezzo fu immediato: venne congedato e internato come “neuropatico” (100). Anche sul piano estetico, “lo stile fiabesco, idilliaco e spesso ironico della sua stagione più

⁹ Siegfried Sassoon (1886 - 1967) fu un poeta-soldato britannico la cui traiettoria presenta notevoli analogie con quella di Heinrich Vogeler: entrambi iniziarono come volontari patriottici per poi arrivare a denunciare la guerra attraverso atti di protesta morale. La “Soldier's Declaration” di Sassoon, del 1917, condannava pubblicamente la continuazione del conflitto “da parte di coloro che hanno il potere di porvi fine”, proprio come la lettera di Vogeler al Kaiser del 1918 (“*Das Märchen vom lieben Gott*”) accusava, in forma allegorica, le autorità militari e spirituali di aver tradito la propria legge morale.

looking back that defines the liquid temporality of postmemory” (70): photographs continue to “develop” as they are viewed and re-viewed in new presents. Through this fluid temporality, the stereograph becomes a time-traveling object whose meanings remain open, continually renewed as contemporary viewers encounter its images across the shifting currents of remembrance.

Heinrich Vogeler’s war experience, like that of the British poet Siegfried Sassoon, moves from patriotic documentation to moral protest. A member of the Worpswede colony, Vogeler eagerly enlisted in 1914 and, while stationed on the Eastern Front, produced sixty etchings titled *Aus dem Osten (From the East)*. Unlike his pre-war *Jugendstil* fantasies, these works function as direct visual testimony from the front, marked by a sober realism far from the allegorical tone he would adopt after 1918.⁹ The plates bear descriptive, almost ethnographic titles - “Meine Quartiersleute in Dolina” (“My Landlords in Dolina”) and “Judengräber als russische Schutzstellungen ausgehoben in Łuck” (“Jewish Graves Dug Up as Russian Trenches in Łuck”) - which privilege observation over interpretation (Gossman, 119). Conceived as a visual diary of the Eastern Front, the portfolio embodies a documentary ethos that would later harden into disillusionment and protest. By the end of the war, Vogeler confessed to a

⁹ Siegfried Sassoon (1886 - 1967) was a British soldier-poet whose trajectory parallels Vogeler’s: both began as patriotic volunteers and came to denounce the war in acts of moral protest. Sassoon’s 1917 “Soldier’s Declaration” publicly condemned the continuation of the conflict “by those who have the power to end it,” just as Vogeler’s 1918 letter to the Kaiser (“Das Märchen vom lieben Gott”) allegorically accused military and spiritual authorities of betraying their own moral law.

collapse of meaning that followed: “It can’t go on like this. Life no longer has any meaning... no prospect of a better future” (*Werden* qtd. in Gossman 99). His 1918 fable-letter to the Kaiser, “Das Märchen vom lieben Gott,” turned this despair into allegory: on Christmas Eve, God is executed by the Supreme Command, and no one recognizes his ghost when he returns (125). Vogeler’s plea to be “a prince of peace... truth instead of lies, creation instead of destruction” (125) marked his shift from patriotic witness to pacific protest. The cost was immediate - he was discharged and confined “as a ‘neuropath’” (100). Aesthetically, too, “the idyllic, often humorous, fairy-tale style of his heyday... was abandoned in the face of wartime horror and suffering” (102). His etchings gave the war a visual record; his fable, a moral allegory. Together, they form an encounter with history that is both document and critique, hybrid space, in Garrett-Petts and Lawrence’s terms, where image and text co-produce meaning and the viewer becomes a participant in the act of remembrance.

Museums of Extinction: Revkovskyi and Rachynskyi’s Environmental Postmemory

Moving to the contemporary era, the Ukrainian duo Daniil Revkovskyi and Andrii Rachynskyi - both born in Kharkiv in the late 1980s - merge social history, archival practice, and speculative fiction in their collaborative artistic work. Engaging with the material and ideological ruins of the Soviet Union, they explore how Ukraine’s industrial landscapes bear the traces of collective trauma, transforming the archive into a futuristic and environmental register. Their practice constructs what they describe as an “imaginary museum of the demise

of human civilization”- a Museum of Extinction set in the future - through which they explore humanity’s capacity for self-destruction (Voloshyn Gallery).

Across a series of mixed-media works (collages, photographs, drawings, installations, reenactments and films), Revkovskiy and Rachynskiy weave together fragments of war and ecological collapse into fictional scenarios that feel eerily plausible. Each project unfolds as an episode of this imagined museum, revealing a vision of how humankind engineers its own end: from industrial exploitation and the exhaustion of natural resources to the political paranoia of Stalin’s “Great Terror” of the 1930s and its connection to later patterns of violence.

In their series *Tailings Dam* (2021), named after “a system of special facilities for storing radioactive, toxic and other non-recyclable waste from mineral processing” (Tailings Dam), Revkovskiy and Rachynskiy confront the entanglement of past and present wars, layering personal and environmental memory to expose their ongoing interplay: “Although today we perceive those wars differently,” they write, “and remember them differently, the missiles and shells developed during and after these wars - which the country that inherited the Great Terror [Russia] bombards us with now-do not allow us to forget them” (Voloshyn Gallery). The dynamics of postmemory are unmistakably at work in this post-Soviet context: while the collective memory of earlier conflicts (World Wars I and II, the Cold War) may be fading or contested, their material legacies - munitions designs, ideological scripts, technological residues - resurface with violent urgency in the current war in Ukraine. The artists underscore this recursive temporality by populating their museum-like installations with

“fictional people who could well have existed,” such as the engineer featured in the exhibition, “because they are woven from real historical circumstances” (Voloshyn Gallery).

In their recent mixed-media installation *Let the Dream Follow the Night* (2024), Revkovskiy and Rachynskiy trace the fate of Klavdiya Chervonyk, a fictional Soviet-era construction worker at a nuclear missile plant, whose life is gradually consumed by a recurring nightmare. Each night, she dreams of “a vegetable garden near the house on which various types of Pivdenmash rockets fall” (*Let the Dream Follow the Night*) - a vision so relentless it ultimately drives her to take her own life. Though fictional, Klavdiya emerges as a strikingly real figure: an ordinary woman whose inner world is eroded by the slow violence of the weapons she helps assemble. Her story is paired with another spectral presence: “the beautiful landscapes of the Carpathians, painted by a World War One soldier, carry a disturbing message and a slow, waiting anticipation of certain death” (*Let the Dream Follow the Night*). This pairing brings together seemingly distant historical moments - a soldier’s quiet act of painting and a factory worker’s private unravelling - which are brought into a single museological frame. Past and present wars are superimposed - yet not conflated - revealing persistent patterns of militarism, paranoia, and loss, while preserving their historical specificity. What emerges is not a linear history but a shared, intergenerational ecology of trauma.

The idea of “ecology” is literal in Revkovskiy and Rachynskiy’s work. Their “museum” treats landscapes and objects carriers of memory, aligning with the “more future-oriented directions” of remembrance that include the environment (Hirsch, “The Dynamics” 67). In *Mickey Mouse’s Steppe*.

felice... venne abbandonato di fronte all'orrore e alla sofferenza della guerra" (102). Le sue incisioni offrono alla guerra una testimonianza visiva; la sua favola, un'allegoria morale. Insieme, esse costituiscono un incontro con la storia che è al tempo stesso documento e critica, uno spazio ibrido, nei termini di Garrett-Petts e Lawrence, in cui immagine e testo co-producono significato, e in cui lo spettatore diventa partecipe dell'atto del ricordo.

Musei dell'Estinzione: la Postmemoria Ambientale di Revkovskiy e Rachynskiy

Passando all'epoca contemporanea, il duo ucraino formato da Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy - entrambi nati a Kharkiv alla fine degli anni Ottanta - fonde storia sociale, pratica d'archivio e finzione speculativa nel proprio lavoro artistico collaborativo. Indagando le rovine materiali e ideologiche dell'Unione Sovietica, esplorano come i paesaggi industriali dell'Ucraina portino ancora le tracce del trauma collettivo, trasformando l'archivio in un registro futuristico ed ecologico. La loro pratica costruisce quello che definiscono un "museo immaginario della scomparsa della civiltà umana", un *Museo dell'Estinzione* ambientato nel futuro, attraverso il quale riflettono sulla capacità autodistruttiva dell'umanità (Voloshyn Gallery).

In una serie di opere multimediali (collage, fotografie, disegni, installazioni, rievocazioni e film), Revkovskiy e Rachynskiy intrecciano frammenti di guerra e di collasso ecologico in scenari fittizi di inquietante verosimiglianza. Ogni progetto si sviluppa come un episodio di questo museo immaginario, rivelando una visione di come l'uomo progetti la propria fine: dallo sfruttamento industriale e l'esaurimento delle risorse naturali alla

paranoia politica del "Grande Terrore" staliniano degli anni Trenta, fino ai successivi modelli di violenza.

Nella serie *Tailings Dam* (2021), intitolata a "un sistema di strutture speciali per lo stoccaggio di rifiuti radioattivi, tossici e non riciclabili derivanti dal trattamento dei minerali" (*Tailings Dam*), gli artisti affrontano l'intreccio tra le guerre del passato e quelle del presente, sovrapponendo memoria personale e ambientale per metterne in luce la continua interazione: "Sebbene oggi percepiamo e ricordiamo quelle guerre in modo diverso," scrivono, "i missili e i proiettili sviluppati durante e dopo quei conflitti - con cui ora il paese erede del Grande Terrore [la Russia] ci bombarda - non ci permettono di dimenticarle" (Voloshyn Gallery). Le dinamiche della postmemoria operano chiaramente in questo contesto post-sovietico: mentre la memoria collettiva dei conflitti precedenti (Prima e Seconda guerra mondiale, Guerra fredda) svanisce o è oggetto di contesa, le loro eredità materiali - progetti di armamenti, codici ideologici, residui tecnologici - riaffiorano con urgenza violenta nella guerra in corso in Ucraina. Gli artisti sottolineano questa temporalità ricorsiva popolando le loro installazioni museali di "persone fittizie che avrebbero potuto realmente esistere", come l'ingegnere presentato in mostra, "perché sono intrecciati a circostanze storiche reali" (Voloshyn Gallery).

Nell'installazione *Let the Dream Follow the Night* (2024), Revkovskiy e Rachynskiy raccontano il destino di Klavdiya Chervonyk, una lavoratrice fittizia dell'epoca sovietica impiegata in una fabbrica di missili nucleari, la cui vita è lentamente consumata da un incubo ricorrente. Ogni notte sogna "un orto vicino casa su cui cadono diversi tipi di razzi Pivdenmash" (*Let the Dream Follow the*

Night) - una visione tanto implacabile da spingerla infine al suicidio. Pur inventata, Klavdiya appare straordinariamente reale: una donna qualunque, il cui mondo interiore è eroso dalla violenza silenziosa delle armi che contribuisce a costruire. La sua storia è accostata a un'altra presenza spettrale: "I paesaggi incantevoli dei Carpazi, dipinti da un soldato della Prima guerra mondiale, portano con sé un messaggio inquietante e un'attesa lenta e consapevole della morte". (*Let the Dream Follow the Night*) Questo accostamento unisce momenti storici apparentemente lontani - il gesto silenzioso di un soldato che dipinge e il crollo interiore di un'operaia - in un unico quadro museologico. Le guerre del passato e del presente si sovrappongono, ma non si confondono, rivelando schemi persistenti di militarismo, paranoia e perdita, pur mantenendo la loro specificità storica. Ne emerge un'ecologia intergenerazionale del trauma, più che una storia lineare.

L'idea di "ecologia" è letterale nel lavoro dei due artisti. Il loro "museo" considera paesaggi e oggetti come portatori di memoria, allineandosi con le "direzioni del ricordo più orientate al futuro" che includono l'ambiente (Hirsch, "*The Dynamics*", 67). In *Mickey Mouse's Steppe. Archives* (2023) raccolgono un archivio di fotografie di carri armati distrutti sul suolo ucraino, dagli anni Venti a oggi, scoprendo che "più carri armati sono stati distrutti in Ucraina che in qualsiasi altro paese al mondo" (*Mickey Mouse's Steppe*). A questo archivio aggiungono un livello fittizio: disegni attribuiti a un abitante di Kharkiv del 2023 - 24, che, secondo una leggenda ironica, "sarebbero stati ritrovati da una spedizione archeologica nel 2153" (*Mickey Mouse's Steppe*). L'installazione presenta queste fotografie e disegni come reperti di un futuro Museo della Civiltà Umana, curato molto tempo

dopo l'estinzione dell'umanità.

Questo impianto ironico e oscuro spinge lo spettatore a vedere la guerra presente da una prospettiva futura e post-umana, come se fossimo archeologi che esaminano le rovine della nostra epoca. Trattando la terra stessa come testimone, l'opera mette in primo piano una memoria ambientale che trascende la temporalità umana. I rottami dei carri armati disseminati nella "steppa" per oltre un secolo diventano iscrizioni geologiche della violenza, evocando l'idea che la memoria possa essere incisa nei paesaggi e nei residui materiali, tema esplorato anche da Stanislava Pinchuk nelle sue mappe delle ferite della guerra sulla terra.

L'uso dei media vernacolari da parte di Revkovskiy e Rachynskiy è altrettanto significativo. Nel film *Civilians. Invasion* (2023) impiegano "il metodo familiare della ricerca di materiali attraverso algoritmi sui social network" (*Civilians/Invasion*), setacciando migliaia di video amatoriali registrati da civili ucraini durante l'invasione russa su larga scala. Molti di questi video-riprese tremolanti di bombardamenti, vita nei rifugi, fughe improvvise - si interrompono bruscamente nella primavera del 2023: "I loro canali non vengono più aggiornati. Il destino degli autori è sconosciuto". (*Civilians/Invasion*). Montando questi materiali in un film - che ha rappresentato l'Ucraina alla Biennale di Venezia 2024 - gli artisti creano un documento collettivo e dal basso della guerra: un archivio di momenti quotidiani, di incontri accidentali con la violenza, conservati involontariamente sui dispositivi personali. Garrett-Petts e Lawrence sottolineano il potere del vernacolare nell'arte postmoderna come strumento per colmare il divario tra storia ufficiale ed esperienza personale, un "mezzo con cui autori e artisti riconcettualizzano le nozioni tradizionali di purezza artistica" integrando le narrazioni

Archives (2023), the artists compiled an archive of photographs of destroyed tanks on Ukrainian soil, from the 1920s to today, discovering that “more tanks were destroyed on Ukraine’s land than in any other country globally”. (*Mickey Mouse’s Steppe*). To this archive they added a fictional layer: drawings supposedly made by a Kharkiv resident in 2023-24, which, according to a playful legend, “were later found by an archaeological expedition in 2153” (*Mickey Mouse’s Steppe*). The installation presents these photos and drawings as artifacts in a future Museum of Human Civilization, curated long after the extinction of humanity.

This darkly ironic framework compels viewers to see the present war from a future, post-human perspective, as if we were archaeologists examining the ruins of our own era. By treating the earth itself as a witness, the work foregrounds an environmental memory that transcends human temporality. These tank carcasses littering the “steppe” over a century become the geological inscriptions of violence, echoing the notion that memory can be embedded in landscapes and material residues, a theme Stanislava Pinchuk also explores in mapping war scars on terrain.

Additionally, Revkovskyi and Rachynskyi’s use of *vernacular media* is notable. In their film *Civilians. Invasion* (2023), they use “the familiar method of looking for materials through search algorithms on social networks” (*Civilians/Invasion*), scouring thousands of amateur videos recorded by Ukrainian civilians during the full-scale Russian invasion. Many of these videos - shaky phone footage of shelling, of life in basements, of hurried evacuations - ended abruptly in spring 2023: “their channels no longer updated. The fate of the authors of these channels is unknown” (*Civilians/Invasion*). By editing these found videos into a film

(which represented Ukraine at the 2024 Venice Biennale), the artists create a composite, crowd-sourced document of war from the ground up. It is an archive of vernacular moments: everyday people’s encounters with violence, preserved unintentionally on their devices. Garrett-Petts and Lawrence emphasize the power of the vernacular in postmodern art as a way to bridge official history and personal experience - a “means for authors and artists to reconceptualize old notions of artistic purity” by incorporating everyday narratives (251). In *Civilians. Invasion*, the private becomes public memory. The authenticity of these snippets - some of which literally might be last testaments - fosters an ethical encounter with the human cost of, beyond propaganda or statistics.

Revkovskyi and Rachynskyi’s *oeuvre* thus operates as a “museum without walls,” where documents of war are continually unearthed, reframed, and reimagined. It is a museum in motion, much as Jeffrey Olick advocates for seeing cultural memory as “memory in motion” rather than a fixed monument: “the central question, then, is not whether representations are purely individual or purely collective, internal or external, ideal or material, but how they circulate” (65). By fusing archival research, fictional narrative, and immersive storytelling, the duo create a dynamic postmemory of Ukraine’s wars, one that encompasses not only human stories but also landscapes and machines. The *Museum of Extinction* poses an ethical challenge: How will today’s wars be remembered (or misremembered) in the future, and what will remain of us? In asking this, the artists transform photographic and media archives into a space of reflection, a speculative vantage point from which we might begin to take responsibility for the legacies now in the making.

Fabric, Erasure, Code: Pinchuk and de Labarthe's Poetics of Embodied Memory

In the work of Stanislava Pinchuk and Albane de Labarthe, remembrance takes on an embodied, tactile form, as both artists transform the traces of war into intimate aesthetic encounters. Stanislava Pinchuk is a Ukrainian Australian artist who, since 2015, has produced works that “engage with the scale, history and legacy of geopolitical conflict” (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). Her early practice centred hand-made data-maps of war and disaster sites. For instance, she created series of pin-hole drawings charting topographical changes caused by the conflict in the Donbas region of eastern Ukraine, as well as in the Chornobyl and Fukushima Daiichi nuclear exclusion zones. Each abstract “map” - composed of thousands of pinpricks or perforations in paper, and, at times, even on the skin of her friends - translates data such as shell craters, bullet holes, or radiation levels into delicate, lace-like patterns that are visually poetic even as they encode devastation (Dal Pozzo).

Critics note that while Pinchuk’s artwork “is drawn to facts, figures and information,” it also “charts disaster’s unseen topography in ways that bring a sense of slowness to global events” (Kale). She translates the raw data of war into a new visual code that demands patient deciphering, slows down our habitual consumption of conflict imagery, and invites reflection. In this respect, her work not only compels us to pause and reconsider the immediacy of conflict, but also to confront its slow and long-term consequences on the environment - the forms of damage that unfold invisibly across time and space. Her approach resonates with Rob Nixon’s concept of *slow violence*, which names harm that

“occurs gradually and out of sight,” “dispersed across time and space,” and whose “long dyings” remain “underrepresented in strategic planning as well as in human memory” (2-3). Such injury, Nixon adds, is “not just attritional but also exponential,” a “threat multiplier” that persists long after open conflict ends (3). Pinchuk’s meticulous data-mapping makes this invisible temporality a material presence: the pinpricked paper, like scarred terrain, becomes both an index of accumulated damage and an act of witnessing that resists the speed and spectacle of contemporary media. Through this method, Pinchuk exemplifies an ethics of remembrance that, rather than sensationalising trauma, produces works that quietly demand the viewer’s attention and empathy, turning cold data into a sensory, affective encounter, and restores slowness to the dynamics of memory.

Pinchuk’s more recent series, *Each Apparition, Searches for an Eye* (2025), extends this interplay of technology and embodiment, especially her series *In 2023*, she served as an Official War Artist embedded with a Ukrainian Armed Forces training unit (she was notably the same age as many of the recruits at the time) (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). During her deployment in a simulation ground in Southern England, she shot hundreds of 35mm film photographs of soldiers in training. However, for security reasons, she was instructed that any public images must not reveal the soldiers’ identities, to avoid endangering them or their families through facial recognition by the enemy. Pinchuk responded by manually scratching and blurring the faces on her negatives, effectively erasing each soldier’s features while preserving the rest of the image. The resulting portraits, with faces ghosted out, uncannily recall nineteenth century “spirit photography,” “capturing spirits in

quotidiane (251). In *Civilians. Invasion* il privato diventa memoria pubblica. L'autenticità di questi frammenti - alcuni dei quali potrebbero essere letteralmente testamenti finali - genera un incontro etico con il costo umano della guerra, al di là della propaganda o delle statistiche.

L'opera complessiva di Revkovskiy e Rachynskiy funziona come un "museo senza pareti", in cui i documenti di guerra vengono continuamente scoperti, reinterpretati e reimmaginati. È un museo in movimento, proprio come Jeffrey Olick invita a concepire la memoria culturale come "memoria in movimento" anziché come monumento fisso: "La questione centrale, allora, non è se le rappresentazioni siano puramente individuali o puramente collettive, interne o esterne, ideali o materiali, ma come esse circolino" (65). Fusione di ricerca archivistica, narrazione fittizia e storytelling immersivo, il lavoro del duo crea una postmemoria dinamica delle guerre d'Ucraina, che abbraccia non solo le storie umane ma anche i paesaggi e le macchine. Il *Museo dell'Estinzione* pone una domanda etica fondamentale: Come verranno ricordate (o travisate) le guerre di oggi in futuro, e cosa resterà di noi? Nel porre questa domanda, gli artisti trasformano gli archivi fotografici e mediatici in uno spazio di riflessione, un punto di vista speculativo dal quale possiamo iniziare ad assumerci la responsabilità delle eredità che stiamo costruendo oggi.

Tessuto, Cancellazione, Codice: la Poetica della Memoria Incarnata in Pinchuk e de Labarthe

Nel lavoro di Stanislava Pinchuk e Albane de Labarthe, il ricordo assume una forma incarnata e tattile, poiché entrambe le artiste trasformano le tracce della guerra in esperienze estetiche intime.

Stanislava Pinchuk è un'artista ucraino-australiana che, dal 2015, realizza opere che "dialogano con la scala, la storia e l'eredità del conflitto geopolitico" (Ames Yavuz, "*Stanislava Pinchuk Loops Through Time*"). La sua prima produzione si è concentrata su mappe di dati realizzate a mano di siti di guerra e di disastro. Ha creato, ad esempio, una serie di disegni a puntura che tracciano le trasformazioni topografiche provocate dal conflitto nella regione del Donbas nell'Ucraina orientale, nonché nelle zone di esclusione nucleare di Chornobyl' e Fukushima Daiichi. Ogni "mappa" astratta - composta da migliaia di fori sulla carta (a volte persino sulla pelle di amici) - traduce dati come crateri di proiettili, fori di pallottole o livelli di radiazioni in delicati motivi simili a pizzi, visivamente poetici pur racchiudendo la devastazione (Dal Pozzo).

I critici osservano che, pur essendo attratta da "fatti, cifre e informazioni", l'artista mappa la topografia invisibile del disastro, introducendo una lentezza che contrasta con il ritmo dei grandi eventi globali (Kale). Pinchuk traduce i dati grezzi della guerra in un codice visivo che richiede decifrazione paziente, rallenta il consumo abituale delle immagini di conflitto e invita alla riflessione. In questo senso, la sua opera non ci obbliga solo a fermarci e riflettere sull'immediatezza del conflitto, ma anche a confrontarci con le sue conseguenze lente e durature sull'ambiente - forme di danno che si dispiegano invisibilmente nel tempo e nello spazio. Il suo approccio richiama il concetto di *slow violence* elaborato da Rob Nixon, che definisce una violenza "che avviene gradualmente e lontano dallo sguardo", "dispersa nel tempo e nello spazio", e i cui "lenti morire" rimangono "sottorappresentati tanto nella pianificazione strategica quanto nella memoria umana" (2-3). Tale violenza, aggiunge Nixon, "non è solo logorante ma anche



Stanislava Pinchuk, *Each Apparition, Searches for an Eye*, 2025
 ©Stanislava Pinchuk

esponenziale”, un “moltiplicatore di minacce” che persiste molto dopo la fine del conflitto aperto (3). Le meticolose mappe di dati di Pinchuk rendono questa temporalità invisibile una presenza materiale: la carta punteggiata, come un terreno ferito, diventa al contempo indice del danno accumulato e atto di testimonianza, opponendosi alla velocità e allo spettacolo dei media contemporanei. Attraverso questo metodo, Pinchuk esemplifica un’etica del ricordo che, invece di spettacolarizzare il trauma, produce opere che chiedono silenziosamente attenzione ed empatia, trasformando i dati freddi in un’esperienza sensoriale e affettiva, restituendo lentezza alla dinamica della memoria.

La sua più recente serie, *Each Apparition, Searches for an Eye* (2025), estende questo dialogo tra tecnologia e corporeità. Nel 2023 Pinchuk è stata artista di guerra ufficiale incorporata in una unità di addestramento delle Forze Armate ucraine - aveva, all’epoca, la stessa età di molti dei soldati (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). Durante la permanenza in un campo di simulazione nel sud dell’Inghilterra, scattò centinaia di fotografie su pellicola 35mm dei militari in addestramento. Tuttavia, per ragioni di sicurezza, le fu imposto

che le immagini pubbliche non rivelassero l’identità dei soldati, per evitare il riconoscimento facciale da parte del nemico. Pinchuk rispose graffiando e sfocando manualmente i volti sui negativi, cancellando i tratti di ciascun soldato pur mantenendo intatto il resto dell’immagine. I ritratti risultanti, con i volti spettrali e cancellati, ricordano le “fotografie di spiriti” ottocentesche, “catturando gli spiriti in modo affine”, come osserva la stessa artista (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”).

In quei primi esperimenti fotografici, le lunghe esposizioni e gli errori accidentali producevano immagini che i vittoriani leggevano come apparizioni; qui, le cancellazioni deliberate trasformano i soldati viventi in figure spettrali. La simmetria storica è evidente: l’invenzione del dagherrotipo negli anni 1850 coincise con le prime fotografie di guerra (la celebre “strada delle palle di cannone” a Sebastopoli, 1855). Oggi, negli anni 2020, le fotografie alterate di Pinchuk colmano il divario tra passato e presente, unendo pellicola analogica, sorveglianza digitale e l’antica convinzione che le immagini possano catturare l’essenza o l’anima di una persona. Come spiega lei

a kindred way,” as Pinchuk observes (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”).

In those early experiments, long exposures and accidental flaws produced images that Victorians read as ghosts on the plate; here, deliberate erasures turn living soldiers into spectral figures. There is a historical symmetry: the invention of the daguerreotype in the 1850s coincided with the first war photographs (the Crimean War image of a road of cannonballs in Sevastopol, 1855). Now, in the 2020s, Pinchuk’s altered photos bridge past and present technologies, combining analogue film, digital surveillance, and the enduring belief that photographs can capture a person’s essence (or soul). Her process, as she explains, required that “I also had to commit each, now-hidden face to my own memory” (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). In this sense, she carries their identity in her mind as a kind of living archive, even as she renders them anonymous to the world. This tension between remembering and forgetting is itself haunting: to preserve these soldiers in history - to make them visible - Pinchuk paradoxically had to erase them in part: “It’s the double bind of the photograph, the flux and reflux of the image,” Pinchuk reflects. “For it to become public, to become part of a record for the moment, it has to be destroyed in part” (“Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). Citing Marcel Proust’s insight that a photograph is “an invitation for us to attend our own absence,” Pinchuk reminds us that in viewing these spectral images, we also become aware of what, and who, is missing, of our distance from the reality depicted (“Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). As Avery F. Gordon

writes, haunting is “an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known” (xvi); it occurs when “the specters or ghosts appear because the trouble they represent is no longer being contained or repressed” (xvi). Pinchuk’s portraits embody this condition: the unseen violence of war - what cannot be safely shown - returns as a ghostly trace, disrupting the illusion of permanence of the photograph.

The title itself, *Each Apparition, Searches for an Eye*, underscores the relational dimension of haunting: the “apparition” (the blurred soldier) seeks a viewer’s gaze to be acknowledged, even as it evades the mechanical “eye” of surveillance. In an age of intelligent machines, Pinchuk suggests that perhaps “the necessity is to become a ‘ghost to the machine’”, making oneself untrackable and thus free (Pinchuk, quoting the legend of the “Ghost of Kyiv”, “Each Apparition”)¹⁰. Her figures hover between presence and absence, revealing that “to be haunted is to be tied to historical and social effects” (Gordon 190).

These “apparitions” call out for recognition yet refuse capture, existing at the threshold of visibility and erasure-between the impulse to remember and

¹⁰ Pinchuk’s reference to the Ghost of Kyiv - a legend that arose during the first days of Russia’s 2022 invasion - serves as a metaphor for resilience through invisibility: a spectral pilot, at once real and mythic, who embodied national defiance by remaining untraceable. Thought later revealed to be a myth, the story told of an anonymous Ukrainian fighter who allegedly downed several Russian aircraft over Kyiv, becoming a symbol of courage and national morale. See Peter, Laurence. “How Ukraine’s ‘Ghost of Kyiv’ Legendary Pilot Was Born”. *BBC News*, 1 May 2022.

the need to remain unseen. Their indeterminacy evokes the notion of the “open work”: what unfolds within the photograph never truly ends, for the image itself resists closure. Photographs do not narrate; they are the story, continuously reinterpreted by future viewers. As Susan Sontag observes, “photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy” (23).

In this sense, Pinchuk’s images open not only to interpretation but also to futurity. As Pinchuk herself reflects, “beyond what I feel in this moment, I keep asking myself: how would this work sit 100 or 200 years from now?” (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). Her question invites viewers to imagine how meaning might evolve across time, echoing Hirsch’s notion of liquid temporality - the ongoing circulation of the past through shifting presents. As Hirsch writes, “photographs continue ‘developing’ when they are viewed and reviewed by different people in different presents” (“The Dynamics...” 70). In this way, Pinchuk transforms remembrance into projection, situating memory within an ethical and temporal continuum that remains perpetually in motion.

French artist Albane de Labarthe similarly explores the tactile and material dimensions of remembrance, creating works that function as “transitional objects” of war memory. Drawing

on psychoanalyst D.W. Winnicott’s concept,¹¹ she conceives art as inhabiting a transitional space “that connects the inner world to the outer world” (Portfolio), an intermediary zone where personal imagination meets collective reality. Her aim, she explains, is to make her works “a space of memory and imagination for whoever observes them” (Portfolio).¹² Rather than offering didactic representations of war, her installations act as open-ended prompts, inviting viewers to project their own memories or visions: “The representation of war can become a fictional image,” Labarthe writes, “evoking memories or imaginings in those who, like me, have not lived it. It offers a place of passage, where visible and invisible, past and present, can meet” (Portfolio).

Her work, thus, enables what Alison Landsberg’s terms “prosthetic memories” - memories acquired through mediated representations of the past (via filmic or audiovisual media) “at the interface between an individual and a mediated representation of the past” (113).

¹¹ In his 1953 essay “Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession,” British psychoanalyst D. W. Winnicott introduced the idea of the transitional object to describe the child’s first “not-me possession” (179) - an object, such as a blanket or toy, that mediates between inner psychic reality and the external world. This transitional space, he argued, sustains creativity and play by allowing subjective experience to coexist with shared reality, forming the basis for later cultural and artistic production.

¹² Unless otherwise indicated, all translations from Albane de Labarthe’s Italian portfolio are mine.

stessa, “ho dovuto imprimere nella mia memoria ogni volto ora nascosto” (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). In questo senso, porta con sé la loro identità come archivio vivente, anche se al mondo restano anonimi.

Questa tensione tra ricordare e dimenticare è essa stessa spettrale: per preservare i soldati nella storia, per renderli visibili, Pinchuk ha dovuto cancellarli in parte. “È il doppio vincolo della fotografia,” riflette, “il flusso e riflusso dell’immagine. Perché essa diventi pubblica, perché entri a far parte della memoria del momento, deve essere in parte distrutta” (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). Citando Marcel Proust, Pinchuk ricorda che una fotografia è “un invito ad assistere alla nostra stessa assenza”; nel contemplare queste immagini spettrali, diventiamo consapevoli di ciò che manca e di chi manca, della distanza che ci separa dalla realtà rappresentata. Come scrive Avery F. Gordon, il “fantasma” è “uno stato animato in cui una violenza sociale repressa o irrisolta si manifesta” (xvi); i fantasmi emergono “perché il turbamento che rappresentano non può più essere contenuto” (xvi). I ritratti di Pinchuk incarnano questa condizione: la violenza invisibile della guerra - ciò che non può essere mostrato - ritorna come traccia spettrale, spezzando l’illusione di permanenza della fotografia.

Il titolo stesso, *Each Apparition, Searches for an Eye*, sottolinea la dimensione relazionale dell’essere “fantasma”: l’apparizione cerca lo sguardo dello spettatore per essere riconosciuta, pur sfuggendo all’“occhio” meccanico della sorveglianza. Nell’epoca delle macchine intelligenti, Pinchuk suggerisce che forse “la necessità è diventare un fantasma per la macchina”, rendersi irrintracciabili e dunque liberi (Pinchuk, citando la leggenda del

“Fantasma di Kyiv”, “Each Apparition”).¹⁰ Le sue figure oscillano tra presenza e assenza, mostrando che “essere perseguitati dai fantasmi significa essere legati agli effetti storici e sociali” (Gordon 190).

Queste “apparizioni” chiedono riconoscimento ma rifiutano la cattura, esistendo sulla soglia tra visibilità e cancellazione - tra l’impulso al ricordo e il bisogno di restare invisibili. La loro indeterminazione richiama il concetto di “opera aperta”: ciò che si dispiega nell’immagine non si chiude mai del tutto, poiché la fotografia resiste alla conclusione. Come osserva Susan Sontag, “le fotografie, che non possono spiegare nulla da sole, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia” (23).

In questo senso, le immagini di Pinchuk si aprono non solo all’interpretazione, ma anche al futuro. Come lei stessa si chiede: “Oltre a ciò che sento ora, continuo a domandarmi: come verrà percepita quest’opera tra cento o duecento anni?” (Ames Yavuz, “Stanislava Pinchuk Loops Through Time”). La domanda invita il pubblico a immaginare come il significato si evolverà nel tempo, riecheggiando la “temporalità liquida” di Hirsch - la circolazione continua del passato attraverso i presenti mutevoli. “Le fotografie continuano a ‘svilupparsi’ quando

¹⁰ Il riferimento di Pinchuk al “Fantasma di Kyiv” - una leggenda nata nei primi giorni dell’invasione russa del 2022 - funge da metafora della resilienza attraverso l’invisibilità: un pilota spettrale, al tempo stesso reale e mitico, che incarnava la sfida nazionale proprio grazie alla sua capacità di restare invisibile e irrintracciabile. Sebbene in seguito si sia rivelata una leggenda, la storia raccontava di un pilota ucraino anonimo che avrebbe abbattuto diversi aerei russi sopra Kyiv, divenendo un simbolo di coraggio e di orgoglio nazionale. Cfr. Peter, Laurence. “How Ukraine’s ‘Ghost of Kyiv’ Legendary Pilot Was Born”. BBC News, 1 maggio 2022.

vengono guardate e riguardate da persone diverse in momenti diversi” (Hirsch, “*The Dynamics...*”, 70). Così, Pinchuk trasforma il ricordo in proiezione, situando la memoria in un continuum etico e temporale sempre in movimento.

Anche l’artista francese Albane de Labarthe esplora le dimensioni tattili e materiali del ricordo, creando opere che fungono da “oggetti transizionali” della memoria di guerra. Ispirandosi al concetto elaborato dallo psicoanalista D.W. Winnicott, concepisce l’arte come spazio di transizione “che connette il mondo interiore a quello esterno” (Portfolio),¹¹ una zona intermedia dove l’immaginazione personale incontra la realtà collettiva. Il suo obiettivo, spiega, è “rendere l’opera uno spazio di memoria e immaginazione per chi la osserva” (Portfolio).¹² Più che offrire rappresentazioni didascaliche della guerra, le sue installazioni sono inviti aperti alla proiezione, spazi in cui gli spettatori possono proiettare i propri ricordi o visioni: “La rappresentazione della guerra può diventare un’immagine fittizia,” scrive, “evocando

ricordi o immaginazioni in chi, come me, non l’ha vissuta. Offre un luogo di passaggio, dove visibile e invisibile, passato e presente, possono incontrarsi”. (Portfolio).

Le sue opere consentono ciò che Alison Landsberg definisce “memorie protesiche” - ricordi acquisiti tramite rappresentazioni mediate del passato (filmiche o audiovisive), “all’interfaccia tra individuo e rappresentazione mediata” (113). Nel caso di de Labarthe, questa interfaccia è tattile e spaziale: il corpo dello spettatore incontra due tipi di oggetti transizionali - le “tele libere” e i “libri d’artista” - realizzati con materiali antichi che agiscono come superfici protesiche, membrane tra esperienza vissuta e immaginata, cariche delle tracce di vite precedenti e del persistente effetto della guerra. Le tele libere, dipinte su vecchie lenzuola, sono lasciate non intelaiate, sospese o drappeggiate nello spazio espositivo. Morbide e flessibili, ricordano le forme, poiché le pieghe e le grinze conservano una “memoria delle sagome” e possono essere ricomposte a ogni installazione. De Labarthe ha inserito alcune di queste tele spettrali nella scenografia di *Le Jour pointait* (2024), una pièce su un soldato francese di ritorno dall’Afghanistan. Sul palco, i teli sospesi diventano presenze fluttuanti - “immagini che scompaiono tra memoria e allucinazione, materializzando lo spazio mentale del soldato, dove la memoria ripete la perdita senza mai chiuderla” (Portfolio).

¹¹ Nel saggio del 1953 “Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession”, lo psicoanalista britannico D. W. Winnicott introdusse l’idea dell’oggetto transizionale per descrivere la prima “possessione non-io” del bambino (179) - un oggetto, come una coperta o un giocattolo, che media tra la realtà psichica interna e il mondo esterno. Questo spazio transizionale, sosteneva, favorisce la creatività e il gioco permettendo all’esperienza soggettiva di coesistere con la realtà condivisa, formando la base per la successiva produzione culturale e artistica.

¹² Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dal portfolio italiano di Albane de Labarthe sono mie.



Toile Libre, March 2025, Marrakech ©Albane de Labarthe,

In Labarthe's case, this interface is not cinematic but tactile and spatial: the viewer's body encounters two types of "transitional objects" - her "free canvases" and "artists' books" - both fashioned from antique materials that act as prosthetic surfaces, membranes between lived and imagined experience, carrying traces of previous lives and a sense of the lingering affect of war. The free canvases, painted on old bedsheets, are left unstretched, draped, or sculpted within the exhibition space. Soft and flexible, they quite literally remember forms; their folds and creases preserve a "memory of shapes" and can be reconfigured in each installation. De Labarthe incorporated several of these ghostly canvases into the stage design of *Le Jour pointait* (2024), a play about a French soldier returning from Afghanistan. On stage, the hanging sheets became hovering presences - "images that disappeared between memory and hallucination, materializing the soldier's mental space, where memory replayed the loss without ever closing it" (Portfolio). The fabric medium perfectly enacts this idea of unresolved, dynamic memory: the sheets flutter and shift, never fixed like a framed photograph, but alive with movement and change. They behave like ghosts - projections of persistent memories that "refuse to be fixed but continue to haunt" (Portfolio). As one particularly striking line from the performance states: "'Afghanistan has entered my flesh,' repeats the soldier". This visceral image of war inscribed in the body captures the dissolution of boundaries between inner and bodily trauma that de Labarthe's soft sculptures convey. She describes traumatic memory as an "unresolved image" that must be inhabited in order to be

understood. Cathy Caruth clarifies this logic, explaining that trauma is "experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known," and only becomes available as it "returns to haunt the survivor later on" (4). What resurfaces, then, is not simply the event itself but "the reality of the way that its violence has not yet been fully known" (6). In Freud's corpus, Caruth notes, the "recurring image of the accident" exemplifies how trauma "conveys the impact of its very incomprehensibility" (6). In Labarthe's installation, the viewer's slow passage among the sagging, translucent sheets restages that belated encounter: one must inhabit these spectral images - catching fleeting glimpses of indistinct faces or landscapes - to apprehend what cannot be grasped all at once. The experience is almost haptic; memory here becomes something one might touch, or that might brush against the skin like a curtain.

De Labarthe's "artists' books" operate on a smaller, more intimate scale but follow a similar logic. She repurposes old, discarded volumes - chosen not for their words, but for their age, colour, wear, and texture - and paints portraits across their pages. Each book becomes a singular artwork: an obsolete text turned into a face, a "presence that inhabits the page and reinvents the intimacy of memory" (Portfolio). In these pieces, reading gives way to looking; the book, once a vessel of recorded history, is reborn as a tactile portrait of an unknown person. De Labarthe explains that she always paints a portrait, often starting from her own image before transforming it into the face of a stranger - a process that symbolically links personal and collective memory. The emergence



Toile Libre, marzo 2025, Marrakech, ©Albane de Labarthe

Il mezzo tessile incarna perfettamente l'idea di una memoria irrisolta e dinamica: i teli vibrano, mutano, mai fissi come una fotografia incorniciata, ma vivi di movimento e cambiamento. Agiscono come fantasmi - proiezioni di ricordi persistenti che "rifiutano di essere fissati e continuano a perseguire" (Portfolio).

Come recita una battuta della pièce: "L'Afghanistan è entrato nella mia carne," ripete il soldato. Questa immagine viscerale della guerra incisa nel corpo cattura la dissoluzione dei confini tra trauma interiore e fisico che le sculture morbide di de Labarthe evocano.

L'artista descrive la memoria traumatica come un'"immagine irrisolta" che deve essere abitata per poter essere compresa. Come spiega Cathy Caruth, il trauma è "vissuto troppo presto, troppo inaspettatamente per essere compreso" e diventa accessibile solo quando "ritorna a perseguire il sopravvissuto" (4). Ciò che riaffiora non è tanto l'evento stesso, quanto "la realtà del modo in cui la sua violenza non è stata ancora pienamente conosciuta" (6). Nelle installazioni di de Labarthe, il lento passaggio dello spettatore tra i teli traslucidi ripropone questo incontro differito: bisogna abitare queste immagini spettrali, cogliere fugaci volti o paesaggi indistinti, per percepire ciò che non può essere compreso in un solo sguardo. L'esperienza diventa quasi aptica: la memoria è qualcosa che si può toccare, o che sfiora la pelle come un velo.

I libri d'artista di de Labarthe operano su scala più intima ma seguono la stessa logica. L'artista riutilizza vecchi volumi scartati, scelti non per le parole ma per età, colore, usura e texture, e vi dipinge ritratti sulle pagine. Ogni libro diventa

un'opera unica: un testo obsoleto trasformato in un volto, "una presenza che abita la pagina e reinventa l'intimità della memoria" (Portfolio). In questi lavori, la lettura cede il passo alla visione: il libro, un tempo contenitore di storia scritta, rinasce come ritratto tattile di una persona sconosciuta. De Labarthe spiega che dipinge sempre un volto, spesso partendo dalla propria immagine, poi trasformandola in quella di un estraneo - un processo che lega simbolicamente memoria personale e collettiva. Il volto sconosciuto che emerge da un libro antico suggerisce che dietro ogni storia ufficiale si celano innumerevoli individui senza nome con le proprie vicende.

Insieme, le tele libere e i libri d'artista compongono un'installazione in cui "il gesto pittorico agisce come un rituale di riparazione tra memoria personale e storia condivisa" (Portfolio). Questa concezione dell'arte come atto di cura e riparazione risuona con l'appello di Marianne Hirsch ad andare oltre il lutto, verso "memorie di resistenza, attivismo e anticipazione del cambiamento" ("*The Dynamics*", 68). Attraverso la cura di materiali logorati dal tempo e la restituzione di forma a memorie invisibili, de Labarthe incarna un'etica della cura, un controcanto tattile e silenzioso alle forze distruttive della guerra. Le sue opere non rappresentano la violenza in modo diretto: ne materializzano le tracce persistenti e il bisogno umano di dare senso alla perdita. Nella pièce teatrale, la visione ricorrente del volto di un bambino - "il volto di un pastore", incontrato in Afghanistan - condensa questo gesto riparativo: è l'immagine attraverso cui memoria ed empatia si intrecciano, trasformando il trauma in un fragile atto di ricordo che insiste sulla connessione,

of an unfamiliar face emerging upon an old book suggests that behind every official history lie countless unnamed individuals with their own stories.

Together, the free canvases and artists' books form an installation in which "the painterly gesture acts as a ritual of reparation, between personal memory and shared history" (Portfolio). This understanding of art as repair resonates with Marianne Hirsch's

call to move beyond mourning toward "memories of resistance, activism, and the anticipation of change" ("The Dynamics" 68). By tending to old, timeworn materials and giving form to invisible memories, de Labarthe enacts an ethics of care - a quiet, tactile counterpoint to the destructive forces of war. Her works do not represent violence directly; instead, they materialize its lingering aftereffects and the human impulse to heal or to



Albane de Labarthe, *Toile Libre*, February 2025 ©Hubert Caldagues

make meaning from loss. In the theatre piece, the recurring vision that haunts the veteran - a child's face, "the face of a shepherd," encountered in Afghanistan - condenses this reparative gesture: it is the image through which memory and empathy intertwine, transforming trauma into a fragile act of remembrance that insists on connection rather than erasure.

Conclusion: The Ethics of Encounter and the Afterlife of Images

The works discussed here share a common impulse to treat war imagery not as a fixed record but as ongoing encounter. This approach signals an ethical commitment to memory and a deliberate turn toward nontraditional forms for engaging the past. Rather than relegating trauma to a monumental distance - something to be revered yet untouched - these artists bring it to the edges of perception, where viewers are invited to confront and participate in its meaning.

This ethical encounter with the past emerges in how they handle the afterlives of images. Marzocchi's Great War stereographs acquire renewed relevance today, their eerie three-dimensionality anticipating our virtual realities of war. Vogeler's 1918 fable remains a timeless indictment of militarism, its allegory resonating with contemporary forms of dissent. Revkovskyi and Rachynskyi quite literally build afterlives for images by embedding archival photographs into speculative narratives, transforming historical evidence into a prophetic meditation on the end of humanity. Pinchuk's data maps preserve environmental memory by translating it into art likely to outlast any news report or satellite image. Her erased soldier portraits grant a paradoxical immortality: by obscuring their faces,

she anonymizes and thus protects them, allowing their images to circulate safely and endure. Albane de Labarthe's transformations of old books and sheets likewise rescue forgotten materials from oblivion, allowing them to "speak" anew.

Taken together, these practices enact what might be called an "activation of the archive": a reanimation of the past that invites dialogue rather than nostalgia. The aim is not to blur temporal boundaries but to forge meaningful continuities. As Hirsch reminds us, "the challenge of allowing connections" between art forms is to "avoid obscuring important historical specificities and particularities" while still mobilizing memory for the future ("The Dynamics..." 68). The balance between continuity and particularity in this "aesthetic of postmemory" ("The Dynamics..." 68) is delicate, yet the works discussed here strive to maintain it. By foregrounding absence - the face not shown, the story left unfinished, the dismantled monument - they acknowledge the unknowability and belatedness at the heart of trauma. And yet, through these relational encounters, they affirm the ethical necessity of trying - to imagine, to listen, and to remember.

non sulla cancellazione.

Conclusion: l'Etica dell'Incontro e la Vita Postuma delle Immagini

Le opere qui discusse condividono un impulso comune: trattare l'immaginario della guerra non come un archivio fisso, ma come un incontro in continuo svolgimento. Questo approccio rivela un impegno etico verso la memoria e una scelta consapevole di forme non tradizionali per confrontarsi con il passato. Invece di relegare il trauma a una distanza monumentale - qualcosa da venerare ma non da toccare - questi artisti lo portano ai margini della percezione, dove lo spettatore è invitato a confrontarsi con esso e a partecipare al suo significato.

Questo incontro etico con il passato emerge dal modo in cui essi affrontano la vita postuma delle immagini. Le stereoscopie della Grande Guerra di Marzocchi acquistano oggi una rinnovata rilevanza: la loro inquietante tridimensionalità anticipa le nostre realtà virtuali del conflitto. La favola del 1918 di Vogeler rimane una denuncia senza tempo del militarismo, la cui allegoria risuona con le forme contemporanee del dissenso. Revkovskiy e Rachynskiy costruiscono, in senso letterale, "vite successive" per le immagini, incorporando fotografie d'archivio in narrazioni speculative, trasformando la prova storica in una meditazione profetica sulla fine dell'umanità. Le mappe di dati di Pinchuk custodiscono la memoria ambientale, traducendola in opera d'arte destinata a durare più di qualsiasi reportage o immagine satellitare. I suoi ritratti di soldati cancellati donano un'immortalità paradossale: oscurando i volti, li rende anonimi e quindi protetti, permettendo alle loro immagini di circolare in sicurezza e perdurare nel tempo. Le trasformazioni di libri e lenzuola di Albane

de Labarthe, analogamente, salvano materiali dimenticati dall'oblio, restituendo loro la possibilità di "parlare" di nuovo.

Nel loro insieme, queste pratiche attuano quella che potremmo definire una "attivazione dell'archivio": una rianimazione del passato che invita al dialogo piuttosto che alla nostalgia. L'obiettivo non è confondere i confini temporali, ma intessere continuità significative. Come ricorda Marianne Hirsch, "la sfida nel creare connessioni tra le forme artistiche" è quella di "evitare di oscurare specificità e particolarità storiche importanti", pur mobilitando la memoria verso il futuro (*"The Dynamics..."*, 68). L'equilibrio tra continuità e particolarità all'interno di questa "estetica della postmemoria" (Hirsch, *"The Dynamics..."*, 68) è sottile, eppure le opere qui analizzate cercano di mantenerlo. Mettendo in primo piano l'assenza - il volto non mostrato, la storia lasciata incompiuta, il monumento smantellato - queste opere riconoscono l'impossibilità di conoscere pienamente e il ritardo costitutivo del trauma. E tuttavia, attraverso questi incontri relazionali, esse affermano la necessità etica del tentativo stesso: immaginare, ascoltare e ricordare.

L'OMBRA DEL FOTOGRAFO - IL MUSEO COME CORPO DELLA MEMORIA

Testo curatoriale di Jasmine Miraval

Ci sono immagini che non smettono di accadere. Attraversano i secoli, riaffiorano nei sogni, si imprinono nella carne delle città. Non appartengono più al tempo in cui sono state scattate ma a quello in cui vengono ricordate. La guerra, in fondo, non finisce mai del tutto, continuando a esistere nelle immagini che la raccontano e in quelle che scelgono di tacere. Da questa consapevolezza nasce *Giorni di Guerra - L'Ombra del Fotografo*, un progetto che prende forma all'interno del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto, luogo - simbolo della memoria italiana del primo conflitto mondiale, un museo che porta nel suo stesso corpo architettonico la stratificazione del trauma. Ogni parete, affresco, crepa custodisce la tensione fra trionfo e perdita, fra gloria e ferita.

All'interno di questo spazio ieratico, la mostra collettiva *L'Ombra del Fotografo* intende trascendere la commemorazione per restituire voce alle immagini stesse, come se s'invertisse la canonica direzione oramai consolidata e fossero loro a guardare noi. Video, fotografia, disegno, performance e installazione diventano così strumenti di un *arché*, un ritorno alle origini della visione dove vedere significa ancora sopravvivere. In tale dimensione l'ombra del fotografo non è un dettaglio tecnico, quanto una condizione etica dell'immagine che ricorda che ogni atto di visione implica una presa di posizione, un rischio, una partecipazione. Ogni scatto porta con sé la traccia di chi guarda, la sua esitazione, la sua distanza, il suo peso; e in questo spazio fra luce e oscurità - dove ogni chiarore rivela e ogni crepuscolo custodisce una scelta - si consuma il paradosso della fotografia

di guerra: testimoniare senza violare, ricordare senza possedere. L'immagine di guerra allora non documenta soltanto un evento, ne conserva bensì il suo residuo emotivo, l'eco che sopravvive all'istante dello scatto.

Nel Museo della Battaglia la memoria non è neutrale, è un corpo ferito che si offre allo sguardo. La cappella, in particolare, diventa lo spazio di intercessione fra visibile e invisibile, fra ciò che può essere mostrato e ciò che deve restare in ombra. Collocare qui le opere di Stanislava Pinchuk, Daniil Revkovskiy, Andrii Rachynskiy e Albane de Labarthe significa inscrivere la contemporaneità nel cuore stesso della rimembranza storica chiedendo all'immagine di rispondere a un'unica domanda, ovvero come si rappresenta una guerra che non finisce mai.

Ogni opera esposta in questo percorso è una diversa e cangiante declinazione di questa impossibilità. C'è chi tenta di restituire il volto cancellato di un soldato, chi costruisce un archivio immaginario delle rovine future, chi lascia che il corpo danzante si trasformi in preghiera. Tutti però si muovono nella stessa direzione, verso il punto in cui la rappresentazione si incrina e l'immagine diventa cicatrice.

Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy: l'Archeologia del Futuro

Nei collage di Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy il tempo implode come una miniera che crolla su se stessa, scavando e franando all'interno del proprio abisso. Le *Carpathian Series (Part I-VI)*, tratte dal più ampio ciclo *Let the Dream Follow the Night* (2024), ricompongono paesaggi e frammenti di

THE PHOTOGRAPHER'S SHADOW - THE MUSEUM AS BODY OF MEMORY

Curatorial text by Jasmine Miraval

Some images never cease to occur. They traverse centuries, resurface in dreams, and imprint themselves on the flesh of cities. They no longer belong to the time in which they were taken, but to the time in which they are remembered. War, in the end, never fully ends, continuing to exist in the images that tell its story and in those that choose to remain silent. From this awareness arises *Days of War - The Photographer's Shadow*, a project that takes shape within the Vittorio Veneto Battle Museum, a symbolic site of Italian memory of the First World War, a museum whose very architectural body carries the layers of trauma. Every wall, fresco, and crack preserves the tension between triumph and loss, between glory and wound.

Within this hieratic space, the collective exhibition *The Photographer's Shadow* seeks to transcend commemoration by giving voice to the images themselves, as if reversing the now-established canonical direction, allowing the images to look at us. Video, photography, drawing, performance, and installation become instruments of an *arché*, a return to the origins of vision, where seeing still means surviving. In this dimension, the photographer's shadow is not a technical detail but an ethical condition of the image, reminding us that every act of seeing involves taking a stance, a risk, a participation. Every shot carries the trace of the one who looks, their hesitation, distance, and weight. And in this space between light and darkness - where every brightness reveals and every twilight conceals a choice - the paradox of war photography unfolds, i.e., to bear witness without violating, to remember without possessing. The

image of war, then, does not merely document an event. It preserves its emotional residue, the echo that survives the instant of the shot.

At the Battle Museum, memory is not neutral, it is a wounded body offered to the gaze. The chapel, in particular, becomes a space of intercession between the visible and invisible, between what can be shown and what must remain in shadow. Placing the works of Stanislava Pinchuk, Daniil Revkovskiy, Andrii Rachynskiy, and Albane de Labarthe here inscribes contemporary art into the very heart of historical remembrance, asking the image to answer a single question, how to represent a war that never ends.

Every work exhibited along this path is a different and shifting expression of this impossibility. Some attempt to restore the erased face of a soldier, others construct an imaginary archive of future ruins, while others allow the dancing body to transform into prayer. Yet all move in the same direction, toward the point where representation cracks and the image becomes a scar.

Daniil Revkovskiy and Andrii Rachynskiy: The Archaeology of the Future

In the collages of Daniil Revkovskiy and Andrii Rachynskiy, time implodes like a collapsing mine, excavating and crumbling into its own abyss. The *Carpathian Series (Parts I-VI)*, drawn from the larger cycle *Let the Dream Follow the Night* (2024), recomposes landscapes and fragments of a past already contaminated by the future. Old postcards from the Carpathians, yellowed letters, and the aroma of coffee merge into a surface where ruin

replaces the image, transforming memory into sediment.

In their work, the archaeology of disaster takes the form of a museum of the future, an imaginary archive displaying the causes of human extinction as aesthetic artifacts. Here, the role of the work goes beyond mere documentation, prophesying not the catastrophe itself but its monotonous and exhausting repetition. Every image becomes a minefield of signs, fragments of mountains smelling of iron, maps tracing the trajectory of a missile or a dream.

The story of Klavdiya Chervonyk, a Pivdenmash worker haunted by the rockets she built, hovers as a resonance within these landscapes. Her obsession becomes a metaphor for the collective delirium

linking production and destruction, engineering and apocalypse. Mountain, mine, industrial body, and human body merge in the artists' collages to create a map of residues, remains of already musealized civilizations, relics of an announced disaster. The *Carpathian Series* are posthumous icons, images born after the end. The muted colors and matte material of the works suggest an ash-like light, a landscape that still seems to breathe the dull noise of an explosion. In this aesthetics of decomposition, the image loses its testimonial function and becomes an object of survival, a form that insists on existing beyond its own destruction. Like in creation myths, the two artists construct a world from what remains. The memory of the war that was and the shadow of the one that returns

“Carpathian Series” ©Daniil Revkovskyi and Andrii Rachynskyi



H I E R

un passato che è già stato contaminato dal futuro. Vecchie cartoline dei Carpazi, lettere ingiallite e aroma di caffè si fondono in una superficie dove la rovina sostituisce l'immagine trasformando la memoria in sedimento.

Nel loro lavoro l'archeologia del disastro assume la forma di un museo del futuro, un archivio immaginario che espone le cause dell'estinzione umana come reperti estetici. In questo caso il ruolo dell'opera va oltre il semplice documentare, profetizzando non la catastrofe ma la sua monotona ed estenuante reiterazione. Ogni immagine diventa un campo minato di segni, frantumi di montagne che odorano di ferro, carte geografiche che tracciano la traiettoria di un missile o di un sogno. La vicenda di Klavdiya Chervonyk, operaia di

Pivdenmash perseguitata dal sogno dei razzi che costruiva, aleggia come una risonanza dentro questi paesaggi. La sua ossessione diventa metafora del delirio collettivo che lega produzione e distruzione, ingegneria e apocalisse. Montagna, miniera, corpo industriale e corpo umano si confondono nei collage dei due artisti fino a generare una mappa di residui, resti di civiltà già musealizzati, reliquie di un disastro annunciato. Le *Carpathian Series* sono icone postume, immagini nate dopo la fine. I colori smorzati e la materia opaca delle opere suggeriscono una luce di cenere, un paesaggio che sembra respirare ancora il rumore sordo di un'esplosione. In questa estetica della decomposizione l'immagine perde la sua funzione di testimonianza e diventa oggetto di sopravvivenza, una forma che si ostina a

"Carpathian Series" ©Daniil Revkovskyi and Andrii Rachynskyi



H

A

B

I

C

H

esistere oltre la sua distruzione.

Come nei miti della creazione, i due artisti costruiscono un mondo a partire da ciò che ne è rimasto. Il ricordo della guerra che fu e l'ombra di quella che ritorna convergono in un unico campo visivo dove la storia non è più una linea ma un circuito chiuso. Se nel sogno di Klavdiya i missili cadono nel giardino, nei collage di Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy i giardini si riempiono di silenzi e il sogno diventa la più lucida delle premonizioni.

Stanislava Pinchuk: il Fantasma dell'Immagine

Nelle opere di Stanislava Pinchuk la guerra si erge come una geografia del corpo, un paesaggio interiore che riverbera anche quando tutto tace. L'artista lavora da anni su cartografie del trauma: topografie di dati, rilievi invisibili, tracce lasciate

dai conflitti nei corpi e nei territori. Con *Each Apparition, Searches for an Eye* la fotografia torna alla sua essenza spettrale, il tentativo impossibile di trattenere ciò che già svanisce. Cento ritratti di soldati ucraini cancellati nel volto per sfuggire ai software di riconoscimento facciale si offrono come apparizioni parziali, frammenti di luce e di assenza che resistono alla cattura della macchina. Non si tratta di un gesto di censura ma di liberazione, diventare "fantasmi della macchina" significa reclamare il diritto di esistere fuori dall'algoritmo, rovesciare il paradigma della visione sottraendosi alla visibilità obbligata del potere per sopravvivere al suo sguardo.

In questa serie la luce ha il potere di proteggere. L'obliterazione dei lineamenti trasforma ogni ritratto in una superficie di sospensione, un volto che non è più identificabile ma continua a guardarci, anonimo e universale. Il riferimento alla *spirit photography*



M E I N E N

converge into a single visual field where history is no longer a line but a closed circuit. If in Klavdiya's dream missiles fall in the garden, in Revkovskiyi and Rachynskiyi's collages the gardens fill with silence and the dream becomes the clearest of premonitions.

Stanislava Pinchuk: The Ghost of the Image

In Stanislava Pinchuk's works, war rises as a geography of the body, an inner landscape that resonates even when everything is silent. The artist has long worked on cartographies of trauma, topographies of data, invisible reliefs, traces left by conflicts in bodies and territories. With *Each Apparition*, *Searches for an Eye*, photography returns to its spectral essence, the impossible attempt to hold onto what is already vanishing. One hundred portraits of Ukrainian soldiers, erased

from the face to evade facial recognition software, appear as partial apparitions, fragments of light and absence resisting the machine's capture. This is not an act of censorship but of liberation. To become "ghosts of the machine" is to claim the right to exist outside the algorithm, overturning the paradigm of vision to survive its gaze.

In this series, light has the power to protect. The obliteration of features transforms each portrait into a surface of suspension, a face no longer identifiable yet still watching, anonymous and universal. The reference to 19th-century spirit photography is not merely aesthetic, as the artist evokes the same tension between desire for presence and fear of disappearance, between the will to declare and the impossibility of saying. The work finds its natural placement in the museum chapel. Like relics of a secular faith, these images are preserved under glass, illuminated by a light



T O D

that is no longer divine but digital. The visitor contemplates not the soldiers' faces but the void that represents them, an absence heavier than any figure. In this subtraction, photography regains its original power to make present what can no longer be touched.

In the film *The Theatre of War*, projected on the frescoed walls of the Civic Hall, the artist amplifies this reflection by interweaving languages, places, and times. The *Iliad* becomes a lens to interrogate the mythic persistence of human violence in collective memory. Performed in three languages - Bosnian, Ukrainian, and Modern Greek - it traverses sites dense with history and conflict, transforming the poem into a device translating contemporary pain. The film does not document war or compare timelines, but shows how epic narrative continues to resonate in the present, speaking to us as spectators and witnesses.

Stanislava Pinchuk dialogues with tradition and contemporary experience, revealing the invisible thread connecting memory, vulnerability, and resilience. The echo of voices gives form to the signs of recent wars, showing that violence is not confined to the past but still inhabits bodies, places, and gazes. *The Theatre of War* opens a space for listening and reflection. In the era of digital war and surveillance, the artist restores to the photographic gesture its most sacred function, that of safeguarding what is fragile, a witness to the continuity of human suffering. Through this artwork, Pinchuk shows how our era remains immersed in the epic of suffering, a narrative that has never truly ended.

Albane de Labarthe: The Skin of Memory
With *L'Immagine Irrisolta*, Albane de Labarthe



G E F U

ottocentesca non è solo estetico; l'artista evoca quella stessa tensione tra desiderio di presenza e paura della scomparsa, tra la volontà di dichiarare e l'impossibilità di dire. L'opera trova nella cappella del Museo la sua collocazione naturale. Come reliquie di una fede laica, queste immagini sono custodite sotto vetro, illuminate da una luce che non è più divina ma digitale. Il visitatore si trova a contemplare non i volti dei soldati ma il vuoto che li rappresenta, un'assenza che pesa più di qualsiasi figura. In questa sottrazione la fotografia ritrova la sua potenza originaria, quella di rendere presente ciò che non può più essere toccato.

Nel film *The Theatre of War*, proiettato tra le pareti affrescate dell'Aula Civica, l'artista amplifica questa riflessione intrecciando linguaggi, luoghi e tempi. *L'Iliade* diventa qui una lente per interrogare la persistenza mitica della violenza umana nella memoria collettiva. Recitata in tre lingue -

bosniaco, ucraino e greco moderno - attraversa luoghi densi di storia e conflitto, trasformando il poema in un dispositivo di traduzione del dolore contemporaneo. Non si tratta di documentare la guerra, né di comparare cronologicamente; il film mostra come la narrazione epica continui a risuonare nel presente parlando alla nostra condizione di spettatori e testimoni.

Stanislava Pinchuk mette in dialogo tradizione ed esperienza attuale, facendo così emergere il filo invisibile che unisce memoria, vulnerabilità e resilienza. L'eco delle voci dà corpo ai segni delle guerre più recenti, rivelando che la violenza non è confinata al passato ma abita ancora corpi, luoghi e sguardi. *The Theatre of War* apre così uno spazio di ascolto e riflessione. Nel tempo della guerra digitale e della sorveglianza, l'artista restituisce al gesto fotografico la sua funzione più sacra, custodire ciò che è fragile, testimone della continuità del dolore



N

D

E

N

umano. Con quest'opera, Pinchuk ci mostra quanto la nostra epoca viva ancora immersa nell'epica della sofferenza, in una narrazione che non si è mai davvero conclusa.

Albane de Labarthe: la Pelle della Memoria

Con *L'Immagine Irrisolta*, Albane de Labarthe introduce un diverso registro della memoria, rendendo tangibile attraverso il corpo la stratificazione concettuale ed emotiva precedentemente veicolata. Le sue *Toile Libre* ("tele libere") dipinte su lenzuola antiche, sospese nello spazio come presenze vive e pulsanti, incarnano il desiderio di un'immagine in perpetuo movimento che si espande fino a liberarsi nello spazio. L'opera nasce da una riflessione ispirata alla teoria winnicottiana dell'oggetto transizionale che unisce il mondo interiore a quello esterno e che nell'arte diventa spazio condiviso di ricordo e immaginazione.

Le lenzuola, tessuti intimi del quotidiano, portano impressa la reminiscenza dei corpi che hanno accolto. Attraverso il gesto pittorico l'artista le trasforma in cimeli sensibili, superfici che respirano la storia degli assenti. Ogni piega diventa un solco della mente, un luogo in cui il trauma ha abitato. Non si tratta di rappresentare la guerra, ma di farne riemergere il clamore attraverso la materia stessa del tempo.

Durante la performance che accompagna l'inaugurazione della mostra nella cappella del Museo, l'artista danza fra le sue tele come in un rituale di riparazione, un atto di resurrezione poetica in cui cerca di restituire all'arte la possibilità di toccare, guarire, riconciliare ciò che la guerra separa. Il movimento del corpo diventa estensione della pittura, il respiro un gesto di cura. Nella registrazione video che rimane esposta in mostra,

questa danza persiste come un'immagine fluttuante, l'atto vitale che si fa traccia e che non risolvendosi continua a interrogare chi la guarda.

Se nelle opere di Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy la memoria si deposita come minerale della Storia, in quelle di Albane de Labarthe essa rimane materia animata, fibra che trattiene il calore del corpo e la fragilità del gesto. Le sue *Toile Libre* ne incarnano la pelle, sono resti domestici, oggetti intimi strappati all'oblio e resi campo di battaglia interiore. La pittura dell'artista assorbe la guerra trasformandola in movimento, mentre le sue tele respirano come corpi che non si arrendono al trauma, oscillando tra il visibile e il rimosso.

In un'epoca in cui le immagini di guerra circolano infinite, Albane de Labarthe sceglie la lentezza, la labilità, la porosità. Le sue opere sono organismi che ricordano, epidermidi delicate che accolgono le rimembranze altrui. Non è la tragedia a essere rappresentata, ma la possibilità stessa di sentire ancora, di restare permeabili, di lasciare che l'immagine ci attraversi.

L'Ombra del Fotografo non si configura pertanto solo come una mostra sulla guerra e sulla sua eredità postuma, ma anche e soprattutto come un racconto su come essa abiti le immagini attraverso cui ci parla. Non cerca di spiegarla, vuole restituirne il battito, la durata impalpabile dentro la vita di chi guarda. Ogni opera qui esposta è una forma di resistenza contro la semplificazione del dolore.

Nel Museo della Battaglia di Vittorio Veneto ogni parete è intrisa di un respiro antico in cui linguaggi eterogenei e poliedrici si intrecciano. Video e pittura, fotografia e danza, materia e voce, tutti convergono nella medesima tensione: restituire profondità a ciò che la cronaca appiattisce, riconsegnare umanità a ciò che la propaganda riduce a numero asettico. Nel silenzio delle sale il visitatore incontra il

introduces a different register of memory, making tangible through the body the conceptual and emotional layering previously conveyed. Her *Toile Libre* (“free canvases”), painted on old sheets and suspended in space like living, pulsating presences, embody the desire for an image in perpetual movement, expanding until it frees itself into the surrounding space. The work arises from a reflection inspired by Winnicott’s theory of the transitional object, which connects the inner and outer world and, in art, becomes a shared space of memory and imagination.

The sheets, intimate fabrics of everyday life, bear the reminiscence of the bodies that once embraced them. Through the act of painting, the artist transforms them into sensitive relics, surfaces that breathe the history of the absent. Every fold becomes a furrow of the mind, a place where trauma once dwelled. It is not about representing war, but making its clamor resurface through the very material of time.

During the performance accompanying the exhibition opening in the museum chapel, the artist dances among her canvases as in a ritual of repair, a poetic act of resurrection seeking to return to art the power to touch, heal, and reconcile what war separates. The body’s movement becomes an extension of the painting, the breath an act of care. In the video recording that remains on display, this dance persists as a floating image, a vital act that leaves traces and continues to question the viewer. If in Daniil Revkovskiy and Andrii Rachynskiy’s works memory deposits like a mineral of History, in Albane de Labarthe’s works it remains animated matter, fiber retaining the warmth of the body and the fragility of the gesture. Her *Toile Libre* embody its skin, they are domestic remnants, intimate objects rescued from oblivion and turned

into an interior battlefield. The artist’s painting absorbs war, transforming it into movement, while her canvases breathe like bodies that refuse to surrender to trauma, oscillating between the visible and the repressed.

In an age where images of war circulate endlessly, Albane de Labarthe chooses slowness, fragility, and porosity. Her works are living organisms that remember, delicate epidermises receiving others’ memories. It is not tragedy that is represented, but the very possibility of still feeling, of remaining permeable, of allowing the image to pass through us.

The Photographer’s Shadow thus presents itself not only as an exhibition on war and its posthumous legacy, but above all as a narrative on how war inhabits the images that speak to us. It does not seek to explain it, but to convey its pulse, its imperceptible duration within the life of the viewer. Every work here is a form of resistance against the simplification of pain.

At the Vittorio Veneto Battle Museum, every wall is steeped in an ancient breath where heterogeneous and polyhedral languages intertwine. Video and painting, photography and dance, material and voice, all converge in the same tension, i.e., to restore depth to what news flattens, to return humanity to what propaganda reduces to sterile numbers. In the silence of the halls, the visitor meets their own reflection. It is the moment when the act of seeing becomes an act of memory. The photographer’s shadow, projected a century ago over the Piave trenches, now returns over the ruins of Mariupol, over Albane de Labarthe’s sheets, over Stanislava Pinchuk’s erased films, over the burned maps of Daniil Revkovskiy and Andrii Rachynskiy. It is no longer merely a technical sign, but an ethical presence, a reminder that every gaze

implies responsibility.

Perhaps this is the task of the image today, not to explain war but to remain with it, to traverse it without turning away, to safeguard its shadow as a declaration of resistance. For what remains when all vanishes is not the photograph, nor the performance, nor the painting. It is the gaze itself, the eye that remains even when it dares not see, even when darkness eclipses everything, because it has learned that light, like memory, never ceases to wound.

The resonance of the artworks with the site is like a rhizomatic echo beneath the skin that cannot be removed, no matter how much one tries to erase or scratch it away. It remains indelible, like the memory of what we have lived through, what has happened, and which, even if we have not absorbed it on our epidermis, will remain etched in our cellular memory. There it lies latent, ready to speak as soon as we find the patience to care for it. It is our intergenerational wound, which will not heal except through the attempt to soothe a peace, a peace of those who accept and transform trauma into a generative, re-generative force of new life.

proprio riflesso, è il momento in cui l'atto di vedere diventa atto di memoria. L'ombra del fotografo che un secolo fa si proiettava sulle trincee del Piave ritorna oggi sulle macerie di Mariupol, sulle lenzuola di Albane de Labarthe, sulle pellicole cancellate di Stanislava Pinchuk, sulle carte bruciate di Daniil Revkovskiy e Andrii Rachynskiy. Non è più solo un segno tecnico ma una presenza etica, la consapevolezza che ogni sguardo implica una responsabilità.

Forse è questo oggi il compito dell'immagine: non spiegare la guerra ma rimanere con essa, attraversarla senza voltarsi, custodirne l'ombra come una dichiarazione di resistenza. Perché ciò che resta quando tutto svanisce non è la fotografia, né la performance o la pittura; è lo sguardo stesso, l'occhio che resta anche quando non osa più vedere, anche quando il buio eclissa ogni cosa, perché ha imparato che la luce, come la memoria, non smette mai di ferire.

La risonanza delle opere esposte con il luogo è come un riverbero rizomatico sottopelle che non si può rimuovere per quanto si cerchi di cancellarlo o di grattarselo via. Resta indelebile, come il ricordo di ciò che abbiamo vissuto, ciò che è successo e che, anche se forse non abbiamo assorbito sulla nostra epidermide, rimarrà sempre impresso nella nostra memoria cellulare. Lì giace latente, pronto a farsi ascoltare non appena troveremo la pazienza di prendercene cura. È la nostra ferita intergenerazionale che non si cicatrizzerà se non attraverso il tentativo di lenire una pace, la pace di chi accetta e trasforma il trauma in una forza generatrice, ri-generatrice di nuova vita.



The Theatre of War
REC TC: 01:03:00:12
©Stanislava Pinchuk



The Theatre of War
REC TC: 01:04:12:19
©Stanislava Pinchuk



The Theatre of War
REC TC: 01:07:02:04
©Stanislava Pinchuk



The Theatre of War
REC TC: 01:08:18:13
©Stanislava Pinchuk



Bibliografia - Works cited

- Alonge, G. (2000). *Cinema e guerra. Il film, la Grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*. Utet: Torino.
- Alonge, G. (2020). *Un'ambigua leggenda. Cinema italiano e Grande Guerra*. Il Mulino: Bologna.
- Bhabha, Homi K., Burgin, V. (primavera 1992). "Visualizing Theory". *Visual Anthropology Review*, vol. 8, no. 1, pp. 71-80. Ristampa in *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, a cura di Lucien Taylor, Routledge, 1994, pp. 452-467.
- Bianchi, R. (2014). Fumetti di guerra. In *Liber*, 1, pp. 28-36.
- Brunetta, G. P. (1993). La Guerra vicina. In R. Renzi (a cura di, con la collaborazione di G. L. Farinelli e N. Mazzanti), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*. Ancona: Transeuropa.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Comisso, G. (2002). *Opere*. Milano: Mondadori
- Contini, G. (2012). *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*. Milano: Rizzoli.
- D'Aloisio, A. (2022). *Il cinema non-fiction della Grande guerra italiana, tra propaganda e mercato. Produzione, distribuzione, circolazione*. Università Sapienza di Roma. Tesi di dottorato.
- D'Autilia, G. (2018). *La guerra cieca. Esperienze ottiche e cultura visuale nella Grande guerra*. Milano: Meltemi.
- Da Frè, A. (2015). "L'obiettivo della Grande Guerra: Il primo conflitto mondiale nelle fotografie di Luigi Marzocchi". *Museo della Battaglia di Vittorio Veneto*.
- Dal Pozzo, Y. (2019, febbraio 7). "Tracing Paths of Nuclear Disasters, Chemical Fallout and Conflict with Stanislava Pinchuk." *National Gallery of Australia*.
- De Labarthe, A. (2025). "Portfolio Albane de Labarthe: L'immagine irrisolta come traccia della memoria". Exhibition portfolio, Galleria Castello 925.
- Diamant-Berger, H. (1918, giugno 3). *Le Cinéma aux armées*. In *Le Film*, n.116.
- Ellul, J. (1973). *Propaganda. La formazione degli atteggiamenti degli uomini*. Milano: Il Saggiatore.
- Garrett-Petts, W. F., and Lawrence, D. (2000). *PhotoGraphic Encounters: The Edges and Edginess of Reading*. University of Alberta Press.
- Ghigi, G. (2014). *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*. Catanzaro: Rubbettino.
- Gossman, L. (2016). *Odd man out: Heinrich Vogeler and fin de siècle Worpswede*, Princeton University Library.
- Hirsch, M. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard UP.
- Hirsch, M. (2025). "The Dynamics of Postmemory." In *Doing Memory Studies with Ann Rigney*, edited by Astrid Erll et al., De Gruyter.
- Jacobs, M. (1985). *The good and simple life. Artist colonies in Europe and America*. Oxford: Phaidon.
- Kale, N. (2024, aprile 5). "Stanislava Pinchuk's Plotted Histories." *Art Guide Australia*.
- Kessler, H. (2015). *Diario (1893-1937)*. Barcelona: La Vanguardia Ediciones.
- Landsberg, A. (2024). "Mediation and Prosthetic Memory." *Doing Memory Studies with Ann Rigney*, edited by Astrid Erll, Susanne Knittel, and Jenny Wüstenberg, De Gruyter, pp. 109-116.
- Lasswell, H. D. (1927). *Propaganda Technique In the World War*. New York: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd.
- Lazzari, A. (2025). La Grande Guerra e la piccola eroina. In *Protagoniste. Eroine e autrici dei fumetti nel Corriere dei Piccoli della prima metà dl '900*. Roma: ComicOut, pp. 28-38.
- Leed, E. J. (1985). *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*. Bologna: Il Mulino.
- Lübbren, N. (2001). *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.



- Lucchi, M. (2018). L'Apocalisse formato 9x14. In *War painters, 1915-1918: come l'arte salva dalla guerra*. Roma: ComicOut.
- Langbehn, A. J. (2013). *Rembrandt come educatore*. Free Ebrei.
- Manodori Sagredo, A. (2003). *Venezia e la fotografia stereoscopica*. Venezia: Edizioni della Laguna.
- Miracco R. (a cura di) (2003). *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra (1917-1918)*. Roma: Camera dei deputati;
- Miracco, R. (a cura di) (2006). *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)*. Firenze: Maschietto Editore;
- Mosse, G. L. (2009). *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*. Bologna: Il Mulino.
- Nixon, R. (2011) *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.
- Olick, J. K. (2024). "The Dynamics of Memory: Memory in Motion and the Dynamic Turn." *Doing Memory Studies with Rigney*, edited by Ann Rigney et al., De Gruyter, pp. 61-66.
- Pratt, H. L. (1998). *Una Ballata del Mare Salato*. Milano: Bompiani.
- Bertacchini, R. (1983). "Tre redazioni di Giorni di Guerra". In Pullini, G. (a cura di) *Giovanni Comisso*, Firenze: Olschki.
- Revkovskiy, D. and Rachynskiy, A. (2024, febbraio 2). "Mickey Mouse's Steppe" *Past / Future / Art Memory Culture Platform*.
- Revkovskiy, D. and Rachynskiy, A. (2024). "Tailings Dam." *Exhibition text*.
- Rilke, R. M. (1998). *Worpswede, I post-impressionisti tedeschi e la pittura di paesaggio*. Milano: Claudio Gallone.
- Sartorio, G. A. (1933). *Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella Regia Galleria Borghese*. Roma: Reale Accademia d'Italia.
- Satta, A. (2002). *Sulla Stereoscopia*. Fondo stereoscopico italiano. (Disponibile online).
- Serra, L. (1909). Il fregio di G. A. Sartorio per la nuova aula del parlamento. In *Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte letteratura scienze e varietà*, vol. XXIX, pp. 71-76;
- Sontag, S. (2002 [1977]). *On Photography*. Penguin.
- Stara, A., Lavagetto, M. (a cura di) (2001). "Un'appendice di scorciatoie disperse". In *Tutte le prose*. Milano: Mondadori.
- Yaron, J. (2011). The Sonic Mindedness of the Great War: Viewing History through Auditory Lenses. In F. Feiereisen, e A. Merley Hill (eds). *Germany in the Loud Twentieth Century: An Introduction* (online, Oxford Academic, 19 gen 2012).
- Varni (2025, ottobre 22). "Marzocchi, pioniere della fotografia. Inventore con lo sguardo nel futuro." *Il Resto del Carlino*, Bologna edition.
- Voloshyn Gallery (2025). "Time Lapse." *Voloshyn Gallery*.
- Winnicott, D. W. (2003). "Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession." *Influential Papers from the 1950s*, edited by Andrew C. Furman and Steven T. Levy, Taylor & Francis Group, pp. 179-194.
- Yavuz Gallery (2025, maggio 23). "Stanislava Pinchuk." *Ames Yavuz Gallery*. Si veda anche Yavuz Gallery. "Stanislava Pinchuk: Loops Through Time."
- Zannier, I. (2009). *Storia e tecnica della fotografia*. Milano: Hoepli.
- Zotti Minici, C. A. (2003). *Il fascino discreto della stereoscopia, Venezia e altre suggestive immagini in 3D*. Padova: Grafiche Turato Edizioni.

Oltre alla bibliografia sopra indicata vedasi anche le pagine web dei singoli artisti esposti in mostra: Albane de Labarthe, Stanislava Pinchuk, Andrii Rachynskiy e Daniil Revkovskiy



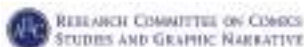
Appendice - Appendix

Il catalogo è stato presentato il 3 novembre all'interno del convegno internazionale *Giorni di Guerra* tenutosi presso l'Università Ca' Foscari, Venezia

Accanto alle istituzioni che hanno permesso la pubblicazione del presente catalogo, il convegno è stato reso possibile dal sostegno delle seguenti entità



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA



LUNEDÌ 3 NOVEMBRE 2025

Aula Tesa 1 - Ca' Foscari Zattere

9:30 - Apertura dei lavori, a cura di **Alessandro Scarsella** - **Simone Da Dalt**, “La fotografia stereoscopica di Guerra”. Dimostrazione dei visori di realtà virtuale.

LA GUERRA RAPPRESENTATA

11:00 - **Dino Casagrande**,
“La Grande guerra di Aristide Sartorio”

12:30 - **Nicola Callegaro**,
“La rossa traccia del cinema in b/n”

LA GUERRA IN BIANCO E NERO

14:00 - **Claudio Rigon**,
“Porte del Pasubio e la strada delle 52 gallerie: tre nuclei di fotografie, tre storie”

15:30 - interventi di **Laura Scarpa**, **Angelo Piepoli**,
Claudio Gallo

17:00 - Presentazione del volume,
La riconoscenza: romanzo, di **Fernando Marchiori**.
(Casadei, 2024): **Tiziana D'Amico**, **Pasquale Di Palmo**, con la presenza dell'autore

18:00 - Presentazione del Catalogo,
Giorni di guerra, Days of war. A 110 anni dall'entrata dell'Italia nella Grande Guerra, 110 years after Italy's entrance into the Great War. (1915 - 2025), a cura di
(edited by): **Simone Da Dalt** e **Jasmine Miraval**.

Contributi di: **Nicola Callegaro**, **Stefano Gambarotto**,
Alessandro Scarsella

Una convocatoria artistica sulla guerra: le opere premiate - Relazione di **Simone Da Dalt** e **Jasmine Miraval**



MARTEDÌ 4 NOVEMBRE 2025

Aula Tesa 1 - Ca' Foscari Zattere

9:00 - Simone Da Dalt,

“Le incisioni e i diari di Heinrich Vogeler”, introduce
Alessandro Scarsella

10:00 - International Interdisciplinary Studies
Conference - Fumetto e Grande guerra - Relazioni e
comunicazioni

Fumetto e Grande guerra,

Comics of the Great War

**International Study Seminar organized by the
International Comparative Literature Association
(AILC/ICLA):**

**Research Committee on Comics Studies and
Graphic Narrative, and by Laboratory for the
Literary Study of Comics (LSLF), Venice**

General welcome from **Alice Favaro** - Chair: **Angelo
Piepoli, Maaheen Ahmed**, Ghent University, “The
Hug: Children in Comics Rewritings of History” -
Mattia Arioli, Università di Bologna, “Beyond the
Battlefield: Black and Native American Soldiers’ Fight
on Two Fronts” - **Roberta Matkovic**, University Juraj
Dobrila of Pula, “The Great War in Jean-Pierre Gibrat’s
Matteo. A Case Study”

11:15 - Plenary session

Umberto Rossi, Research Committee on Comics Stu-
dies and Graphic Narrative, “Three Different Ways of
Framing a War: From Comedy to Adventure to History”

12:15 - chair: **Federico Zanettin,**

Elizabeth Allyn Woock, Palacky University,
“Historicized space and cross-fictionality in Dave
McKean’s Black Dog: The Dreams of Paul Nash (2016)”

Albert Soler, Autonomous University of Barcelona,
“Native Americans and the War”

Conclusions: **Angelo Piepoli**

13:45 - **Fumetto, graphic novel e Grande guerra** - In-
troduce **Claudio Gallo**

Ivo Lombardo, “La Grande Guerra nel fumetto italia-
no”

14:30 - Prolusione di **Delphine Gachet**, Université
Bordeaux Montaigne,

“La grande guerra nelle pubblicazioni settimanali fran-
cesi per bambini (1913-1919)”

A seguire - chair: **Alice Favaro**

Paola Bristot, “Confronto tra alcune tavole di
fumetti dell’epoca, anche realizzati al fronte e di autori
contemporanei”

Laura Scarpa, “Laura Scarpa, il fumetto racconta la
Prima guerra mondiale, dal Corriere dei Piccoli del 1915-
18 a Corto Maltese” - **Andrea Artusi**, “*Petra Chérie* - La
grande donna della Grande Guerra”

Matteo Alemanno, “Jacques Tardi e la guerra del
‘quatorze dix huit”

Luca Scornaienchi, “‘Poco raccomandabile’ di
Chloé Cruchaudet” - **Giada Longhi, Francesco**

Poncina, “La guerra di D’Annunzio a fumetti”,
intervista a **Fabrizio Capigatti** - **Mirco Zilio**, “Matite
in guerra: un modo efficace di raccontare gli orrori”



2430.F



MERCOLEDÌ 5 NOVEMBRE

Aula Tesa 1 - Ca' Foscari Zattere

Giorni di Guerra - Testo e immagine

- **Non Stop di relazioni interdisciplinari**

- Il segno rosso - Parole, immagini, adattamenti della guerra rappresentata

9:00 - Apertura dei lavori **Pietro Gibellini**, Trincea in versi - **Giacomo Carlesso**, “Giovanni Comisso: Giorni di guerra 1965-2025” - **Marco Perale**, “Metamorfosi della guerra. L'evoluzione della rappresentazione testuale e grafica in Dino Buzzati”

Maria Parrino, “La guerra era finita. Eccetto per alcuni. Le donne e la guerra in *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf”

Donatella Boni, “La Grande Guerra tra le righe: le riviste ‘Lucciola’ e ‘Preziosa’, per una prospettiva al femminile sul conflitto” - **Stefano Gambarotto**, “La fratellanza di agosto” - **Claudio Monti**, “Alfredo Panzini davanti alla Grande guerra” - **Fabrizio Foni**, “Al di là (e aldilà) del fronte: anormalità e paranormalità della Grande Guerra secondo Roberto Bracco, Mario Puccini e Alberto Savinio” - **Giovanni Capecci**, “Dopo il centenario” - **Alessandro Scarsella**, “Rilke e Ungaretti: da una guerra all'altra” - **Francesca Valentini**, “Risonanze, circostanze e riscritture della Grande guerra nelle Antille”

A fianco, Luigi Marzocchi, n. 2430

Un eliografo in azione presso S. Valentino

©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto



2362



MERCOLEDÌ 5 NOVEMBRE

Cinema Rossini (Venezia, Salizada de la Chiesa o del Teatro - S. Marco, 3997/a.)

21:00 - Maciste Alpino (1916)

con Bartolomeo Pagano,
regia di Luigi Maggi e

Luigi Romano Borgnetto

Film muto, con accompagnamento musicale dal vivo:

Stefano Gajon, clarinetto e sax soprano - **Enrico**

Brion, piano e tastiera - **Daniele Vianello**, contrabasso - **Davide Michieletto**, batteria

Musica di **Enrico Brion**

A fianco, Luigi Marzocchi, n. 2362

Un concertino al Comando dell'87 Fanteria (Gen. Barbarich)

©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

A seguire, Luigi Marzocchi, n. 1965

Pezzo da montagna in azione

©Collezione del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

