

A Ronchi nessuna foto di D'Annunzio. Leggere le immagini della storia

di Roberto Del Grande

In Ronchi no photo of D'Annunzio. Reading the pictures of history

The First World War was a real test for photography and its use in propaganda. Gabriele D'Annunzio, also in this field, had a pioneering role. The article analyzes three images representing Gabriele D'Annunzio and tries to explore their shifting meaning due to different uses and circulation. Looking at the process of re-elaboration, reinterpreting, re-publish the article shows how one of the icons of the famous Italian poet was born in Fiume.

Keywords: First World War, Gabriele D'Annunzio, History of Photography, Potography and Propaganda, Endeavor of Rijeka/Fiume

Parole chiave: Prima guerra mondiale, Gabriele D'Annunzio, Storia della fotografia, Fotografia e propaganda, Impresa di Fiume

Introduzione

In questo articolo discuteremo un interessante caso di “trasformazione” di un’immagine attraverso diversi supporti o media¹. Tratteremo un esempio di passaggio di un’immagine originariamente fotografica verso un dipinto a olio e lo faremo allo scopo di individuare il mutamento di significato che questo passaggio comporta.

A premessa di questa analisi va detto che una delle componenti essenziali nell’attribuzione di significato a un’immagine sta proprio nella sua lettura o, meglio, nel lettore. Ogni lettore è portatore di una sua visione, di un suo punto di vista, ovvero, di una sua capacità di attribuire significati. Il bagaglio culturale e le conoscenze del lettore non sono aspetti secondari nel determinare cosa l’immagine rappresenta ma sono decisivi. Il punto di osservazione del lettore è dunque il contesto primario che va considerato. Cominceremo con il posizionarci nell’ampio dominio dell’analisi storica, spinti dal puro interesse di valutare lo scarto di significato interpretabile guardando il passaggio dell’immagine dalla sua forma primaria alle sue successive veicolazioni di derivazione fotografica e a una sua interpretazione artistica, pittorica. Proprio quest’ultima opera è il motivo che ha dato sprone a questa ricerca, anzi, possiamo dire che se il dipinto che affronteremo non fosse stato realizzato difficilmente la fotografia avrebbe attratto la nostra curiosità.

¹ Si ringrazia Simonetta Brazza per aver ideato e svolto il servizio didattico della mostra *Un fiume di storie: Ronchi-Fiume. 1919-2019* realizzata presso il Consorzio Culturale del Monfalconese dal 7 settembre al 29 novembre 2019, esperienza dalla quale questo articolo deriva e per aver contribuito alla ricerca iconografica e bibliografica per la redazione di quest’ultimo.

Benché ci si occupi di un oggetto d'arte, un quadro, nel nostro caso il discorso storico-artistico entra solo tangenzialmente nelle nostre valutazioni. Non ci interesseremo dunque degli aspetti di carattere artistico, di stile o del valore estetico della pittura, sebbene incidano in modo decisivo nella forma che l'immagine ha acquisito sulla tela, o che questa forma si attagli precisamente al suo significato. Toccheremo solo lateralmente la perizia o l'ingegno dell'artista nel trasformare l'immagine di carattere documentativo in un'oggetto espressivo e artistico.

Il punto di vista privilegiato sarà quello della storia della fotografia, che ci darà gli strumenti necessari prima di tutto a riportare alla sua natura materiale l'immagine e poi a capirne le derivazioni d'uso. La fotografia in questione è scattata da un autore non certo, probabilmente il fotografo di uno studio cittadino o un fotografo professionista, a Fiume in Croazia nel 1921, durante l'occupazione della città da parte dei legionari di Gabriele D'Annunzio. Il contesto di produzione a cui si può rimandare questa fotografia, di genere cronachistico, è riferibile alla fotografia in uso durante il primo conflitto mondiale. Sebbene siamo da poco usciti dalla guerra, proprio negli anni appena trascorsi la fotografia scopre la forza della sua vocazione informativa e propagandistica, in particolare tramite due strumenti che qui si consolidano. Il primo è l'organizzazione di un apparato di produzione fotografica a documentazione degli eventi. Il secondo è il sistema di distribuzione delle immagini che ne consegue.

L'esercito italiano a fine Ottocento crea un reparto fotografico che solo con la prima guerra mondiale passerà alla prova dei fatti. Il Laboratorio fotografico del Comando supremo, sull'esempio degli analoghi reparti di altri eserciti europei, nasce infatti allo scopo di registrare una documentazione dei componenti dell'esercito e delle principali operazioni militari, e proprio durante il primo conflitto assume la missione di fornire una visione ufficiale della guerra, dagli eventi bellici ai momenti celebrativi, a scopo propagandistico².

Parallelamente a questa produzione di ufficiale di immagini, volte a raccontare visivamente a un ampio pubblico la guerra, altre ne vengono realizzate dai militari stessi³. Resistite fino a oggi, tali fotografie "private" – che sono disponibili grazie al lavoro di raccolta, archiviazione e catalogazione di musei e archivi pubblici e privati – vengono inviate ai famigliari, raccolte in negativi o album sottratti al controllo della censura e riportati a casa dal fronte o addirittura pubblicati in riviste e pamphlet⁴. Al limite tra l'apparato ufficiale di produzione delle immagini dal fronte e

² G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, in particolare il capitolo *600 fotografi di guerra*, pp. 189-197.

³ Interessanti sotto questo aspetto le pubblicità indirizzate ai militari fotografi dilettanti reperibili nelle riviste specializzate dell'epoca, di cui si possono vedere alcuni esempi in *Fotografare la grande guerra. Per una conoscenza del patrimonio di fotografie e attrezzature dei Fondi Fotografici veneti*, F.A.S.T. Foto Archivio Storico Trevigiano, Treviso 2001, a cui si rimanda anche per un'introduzione generale al tema dei fotografi durante la prima guerra mondiale.

⁴ In particolare, con la Circolare n. 537 del 14 gennaio 1916, con oggetto *Fotografie nella zona di guerra* si cerca di proibire ai combattenti di riprendere immagini fotografiche della zona di guerra per limitare la fuoriuscita incontrollata di immagini stampate in particolare all'estero. Il primo maggio del 1916 fu emanato un apposito

quello “privato” dei militari, esiste un terzo ambito produttivo costituito dagli studi fotografici, stanziali e ambulanti, che si premurano di fotografare gli eventi bellici⁵ e, in particolare, forniscono ai militari foto-ritratti da inviare ai familiari.

Per quanto riguarda la diffusione, va rilevato che in Italia la stampa dell'epoca si basa ancora sulla parola scritta; la fotografia ha per lo più un ruolo di illustrazione, spesso edulcorata e propagandistica, in particolare nell'uso diretto, che può essere esemplificato dalle pagine de «L'Illustrazione italiana», mentre è spesso drammatizzata nella traduzione in forma di disegno a colori, come nella «Domenica del Corriere»⁶. Solo a metà degli anni Venti avrà inizio l'epoca del fotoreporter e dei reportage fotografici mentre le fotografie pubblicate in questi anni non hanno funzione di rappresentazione approfondita e realistica degli eventi.

Se da un lato dunque la fotografia ufficiale è utilizzata nelle riviste illustrate dell'epoca, la vasta produzione dilettantistica dei soldati al fronte e quella professionale degli studi fotografici assume la cartolina quale forma di maggior divulgazione, allo scopo di inviare notizie ai famigliari. Di fronte a una grande mole di cartoline propagandistiche illustrate da disegni a colori messe a disposizione dei militari, fu proprio grazie alla guerra che la cartolina fotografica prese piede come strumento di comunicazione personale, rinnovando la cartolina testuale nata nella seconda metà dell'Ottocento e sviluppatasi in corrispondenza del miglioramento dei servizi postali nazionali in tutta Europa.

Al pari dei vari eserciti durante il conflitto appena trascorso, nella città del Quarnero il vate organizza la Sezione fotografica del Comando di Fiume⁷ e si serve dell'immagine in tutta la sua pienezza comunicativa. Anzi, anche nell'uso della fotografia, D'Annunzio avrà un ruolo di precursore. In questo senso le vicende di Fiume rappresentano un episodio paradigmatico nello sviluppo di un apparato di propaganda attorno alla sua figura e alle imprese di cui si fa protagonista. Esistono moltissime fotografie di Fiume grazie alle quali sono stati tirati diversi volumi che narrano l'impresa dannunziana per immagini. Si potrebbe dire che il sistema della fotografia ufficiale, del controllo e della parallela fotografia “privata”, già accennato in merito alla fotografia della prima guerra, si ripropone con forza ancora più decisiva e con numeri di gran lunga più ampi (fatti i dovuti confronti) nella breve vicenda fiumana, e con una diversa libertà che è data dalla consapevolezza mediatica del poeta.

Decreto Luogotenenziale (n. 498) con il quale si vietava di «esibire, esporre, pubblicare, vendere o distribuire in qualsiasi modo o sotto qualsiasi forma, fotografie, disegni, modelli, schizzi di armi, munizioni e posizioni delle nostre truppe, che non siano stati preventivamente approvati dall'Autorità militare»: R. Biscioni, *La propaganda fotografica dei danni al patrimonio artistico durante la Seconda guerra mondiale*, in «Storia e Futuro», n. 19, 2009, pp. 1-31.

⁵ Si vedano a titolo di esempio le fotografie dello studio Pignat di Udine durante i giorni dell'occupazione della città conservate presso i Civici Musei di Udine e fruibili al sito <http://www.ipac.regione.fvg.it/>.

⁶ Si veda a questo proposito la sezione Periodici del portale www.14-18.it.

⁷ Cfr. F. Muzzarelli, *Il prezzo della modernità. La celebrità fotografica e la nuova immagine del divo di massa*, in *Fotografia e culturale visuali del XXI secolo*, a c. di E. Menduni, L. Marmo, RomaTre Press, Roma 2018.

Il “ritratto” di D’Annunzio

L’immagine a cui sinora abbiamo solo accennato non è quella veicolata da D’Annunzio, ma da essa deriva. Infatti ha subito una forte rielaborazione, uno scontorno della figura del poeta, che ne ha ridefinito completamente il significato, l’uso e la diffusione. Dobbiamo esprimere un certo rammarico nel trattare questa immagine. Infatti non si può dire che l’analisi parta veramente dalla prima fotografia scattata. Purtroppo la nostra escursione inizia da una sua riproduzione su un libro e non abbiamo mai visto il primo negativo realizzato. Oltre a non aver reperito il negativo, non siamo nemmeno riusciti a trovare il positivo su carta che è stato riprodotto nel volume. Abbiamo dunque perso due passaggi fondamentali, fatto che ci porta ad affrontare un discorso inficiato da una visione parziale dell’intera complessità che potremmo rappresentare: un po’ come entrare in sala a proiezione già cominciata.

La prima fotografia che prendiamo in esame è la più recente in senso cronologico: l’immagine di Gabriele D’Annunzio che inaugura una partita di calcio a Fiume nella primavera del 1920, rinvenuta in forma di stampa tipografica nel volume *L’album de l’olocausta*, pubblicato nel 1934⁸ (fig. 1). La didascalia della fotografia riporta un’imprecisione se confrontata con l’evento ripreso, che viene descritto come: «Il comandante ed il generale Ceccherini ad una gara ginnica»⁹. Infatti lo scatto è realizzato al Campo Cantrida prima di una partita di calcio¹⁰ tra reparti legionari. Accanto a D’Annunzio c’è il generale Ceccherini. Confrontando un’altra immagine del medesimo evento utilizzata in una sorta di fotoracconto degli eventi fiumani pubblicato nel 2009¹¹ si desume che, più precisamente, l’evento rappresentato è una partita di calcio disputata domenica 9 maggio 1920¹². La notizia della partita, con fotografie correlate, è pubblicata nel periodico «Lo sport illustrato», dove veniamo a sapere che il fotografo inviato a seguire l’evento è Luigi Repetto¹³, probabilmente anche autore del nostro scatto.

L’atto di produzione era dunque destinato dal fotografo a registrare l’evento sportivo – e patriottico – in funzione della pubblicazione nella citata rivista illustrata,

⁸ G. Barbieri, *L’album de l’olocausta. La passione di Fiume dal plebiscito del XXX ottobre MCMXVIII all’annessione*, Archetipografia, Milano 1934, p. 209.

⁹ Ibid.

¹⁰ «Il calcio fu uno dei principali strumenti con cui favorire l’assimilazione e la coesione della comunità dei cittadini arruolati. In febbraio, dopo l’istituzione della leva, il servizio propaganda della legione fiumana riferiva che “tutte le compagnie dipendenti vantano squadre calcistiche”. Ad aprile tra queste squadre si disputò un “campionato militare” tra i reparti, cui le squadre locali prestarono i propri giocatori arruolati»: F. Simonelli, *La costruzione di un mito. Ritualità, simboli e narrazioni dell’Impresa di Fiume (1919-1921)*, tesi di dottorato, relatore M. Baioni, Università degli Studi di Urbino, a.a. 2014-2015, p. 202.

¹¹ Cfr. M. Franzinelli, P. Cavassini, *Fiume. L’ultima impresa di d’Annunzio*, Mondadori, Milano 2009, p. 156. Questa fotografia è sicuramente riferibile al medesimo evento: basti confrontare il primo giocatore con la maglia bianca e la mano fasciata e il suo vicino con fez nero calzato.

¹² La partita viene organizzata dall’Ufficio di educazione fisica e sport della repubblica del Carnaro tra una selezione di legionari e una selezione mista delle squadre partecipanti al campionato fiumano, come rivincita di una precedente giocata il 8 febbraio 1920, cfr. «L’Arena di Pola», 14 marzo 1998, p. 6.

¹³ Cfr. «Lo sport illustrato», 23 maggio 1920, dove non viene pubblicata la nostra foto ma l’altra.

come in effetti avvenne. Nel momento in cui la nostra fotografia viene ripresa per essere pubblicata nel volume del Barbieri è evidente che l'uso che se ne fa tende semplicemente ad accompagnare una narrazione di parte degli eventi di Fiume. In generale, l'uso editoriale delle immagini citate, nei volumi che illustrano l'epopea fiumana, con le relative didascalie, ha uno scopo di pura illustrazione, per così dire, di colore. Nel volume del 1934 la fotografia è totalmente decontestualizzata rispetto al testo e nel fotoraconto del 2009 serve a esemplificare gli aspetti di socialità indotti nella città dalla presenza del poeta e non aggiunge nulla di significativo al testo.

Riprendendo il nostro percorso, siamo giunti alla scoperta di questa immagine analizzando una fotografia – apparentemente diversa – scovata nella fase di preparazione della mostra *Ronchi-Fiume 1919-2019*, organizzata in occasione del centenario della marcia di Ronchi¹⁴. In quell'occasione ci siamo trovati di fronte ad una stampa d'epoca (fig. 2) autografata da Gabriele D'Annunzio datata, dalla stessa mano, «1921 Fiume», con dedica «Al tenente Romeo Mirabella»¹⁵. Il positivo su carta è stato donato al Comune di Ronchi dalla famiglia del destinatario della dedica. Nella fotografia in questione D'Annunzio indossa l'uniforme da ardito, che per la prima volta esibisce nella parata degli arditi del dicembre 1919¹⁶. Il comandante risulta isolato, ripreso dall'alto, in una giornata soleggiata che gli provoca un'ombra sul volto. La fotografia è il risultato dell'eliminazione radicale dello sfondo e di ciò che gli sta intorno tramite lo scontorno della figura principale. Non sappiamo se il taglio venne praticato sul negativo (che avrebbe dovuto essere su lastra di vetro) o su un positivo, che poi sarebbe stato riprodotto per creare l'internegativo matrice di tutte le successive stampe. Un'azione che necessitava comunque di una certa perizia considerando, tra l'altro, che è avvenuta in un'epoca in cui il ritocco era sì tra le prassi per migliorare e modificare le fotografie, ma che ancora gli “antenati” di Photoshop, come il fotomontaggio, erano in uso a pochi iniziati¹⁷.

È assai evidente come quest'operazione abbia eliminato le principali informazioni di contesto, trasformando la fotografia di un evento tutto sommato marginale in una nuova fotografia, utile alla veicolazione del ritratto del comandante da consegnare alla storia. Con questo intervento tecnico si produce sostanzialmente un nuovo atto fotografico, tutto interno alla camera oscura, dal quale si ottiene un nuovo oggetto, affatto diverso dal precedente. Tale oggetto è nuovo anche nel significato

¹⁴ La mostra, curata da Luca G. Manenti e aperta nella sede del Consorzio Culturale del Monfalconese dal 7 settembre al 29 novembre 2019, raccontava gli eventi storici della marcia partita da Ronchi dei Legionari attraverso documenti d'epoca, ed era realizzata dallo stesso Consorzio, con il Comune di Ronchi e l'Istituto regionale per la storia della Resistenza e dell'Età contemporanea - Irsrec FVG (una versione elettronica della mostra è consultabile al sito https://www.studistorici.com/2020/03/29/manenti_n_41/). La fotografia è esposta in un piccolo museo dedicato all'evento.

¹⁵ Nel documento *Elenco ufficiale dei legionari fiumani* depositato presso la fondazione del Vittoriale degli italiani in data 24/6/1939, pubblicato nel sito <http://www.fiume-rijeka.it/>, è presente un tenente Bartolomeo Mirabella, ma nessun Romeo.

¹⁶ Cfr. F. Simonelli, *La costruzione di un mito*, cit., p. 145.

¹⁷ Si suggerisce come introduzione al tema G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009, in particolare il capitolo *La fotografia manipolata*, pp. 215-238.

e come tale prende una strada diversa tanto che proprio la figura di D'Annunzio, nella divisa da ardito, con alcune varianti come stivali, guanti, cappello o decorazioni, rappresenta quello che si può definire il poster della sua impresa fiumana. Vero è che l'immagine quasi dimessa del comandante in questa foto poco si attaglia all'immagine di eroe che arringa le folle e combatte per la patria. Postura che è meglio rappresentata da un altro ritratto scattato da Luigi Betti, del quale si trova una copia nell'archivio dell'Istituto regionale per la storia della Resistenza e dell'Età contemporanea nel Friuli Venezia Giulia, e destinato anch'esso alla produzione di cartoline, copie per inviti e, infine, di un dipinto celebrativo¹⁸.

Comunque sia, quella che era una semplice immagine di cronaca sportiva si è trasformata in un'icona dell'impresa fiumana. La diffusione di questa fotografia è molto ampia. Ad esempio nel 1923 viene riprodotta in cartolina, con la didascalia «GABRIELE D'ANNUNZIO», dall'editore di Fiume Francesco Slocovich¹⁹. Questa attribuzione potrebbe anche far pensare che lo scatto originario sia dello stesso Slocovich²⁰ e non del fotografo Repetto, ma non vi sono elementi per affrontare in modo approfondito l'attribuzione. Numerose sono dunque le cartoline con questa effigie che è anche reperibile in diverse pubblicazioni. L'archivio del Vittoriale ne conserva una copia completamente intonsa, probabilmente mai spedita, che testimonia come questa stampa fotografica sia stata riprodotta in molteplici copie spesso utilizzate dal vate per inviare dediche ai legionari o, a volte, per inviti ad eventi. La versione presente nell'archivio del Comune di Ronchi è proprio una di queste. Si può aggiungere che, sebbene l'iscrizione sia indubabilmente autentica, proprio il nome del destinatario è ritoccato, si potrebbe dire completato, da una seconda penna.

Tuttavia la forma più comune nella quale questa immagine circolava era la cartolina che, come abbiamo sopra accennato, era divenuto nel periodo bellico il formato più in uso per la comunicazione dal fronte alle famiglie, con una pervasività senza precedenti. Ci corre dunque l'obbligo di sottolineare come dopo l'evidente scarto semantico dovuto a quello che abbiamo definito il prodotto di nuovo atto fotografico, anche nella fase di veicolazione si aprono due diverse strade, anche se molto vicine tra loro. Da una parte D'Annunzio ne fa uno strumento di relazione con chi assieme a lui ha partecipato all'impresa e un biglietto da visita autocelebrativo. Dall'altra la cartolina/souvenir comunica a chiunque l'epopea di D'Annunzio comandante del Quarnaro, con tutta una sequenza di possibili di attribuzioni ideologiche.

Intrecci semantici sulla tela

Con tale fardello di significati la fotografia giunge nelle mani del fiumano Luigi Cobelli (1980-1969) la cui storia personale si intreccia con la storia di Ronchi dei

¹⁸ Si tratta del dipinto di Enrico Marchiani conservato al Vittoriale.

¹⁹ Si possono trovare numerose riproduzioni nel web in siti di vendita d'antiquariato o dedicati a D'Annunzio.

²⁰ Il fotografo Francesco Slocovich è citato anche tra le tre fonti delle fotografie che illustrano il citato volume di Barberi *L'album de l'Olocausta*, cit., p. 603. Non sono indicati purtroppo gli autori delle singole illustrazioni.

Legionari²¹. Con Regio Decreto n. 2009, datato 2 novembre 1925, Ronchi prende il nome di Ronchi dei Legionari. Non si hanno notizie certe, si può presupporre che l'amministrazione comunale abbia commissionato un quadro (fig. 3) celebrativo al pittore dilettante di paesaggio Luigi Cobelli²². Posto nella sala del consiglio, il dipinto vi rimane fin poco oltre la seconda guerra mondiale, quando è rimosso e depositato in magazzino. Rovinato nel periodo di disuso, nel 1956 viene recuperato e affidato al restauro dello scrittore, storico, artista locale Silvio Domini (1922-2005).

L'opera celebra Gabriele D'Annunzio in divisa, che domina il golfo del Quarnero alle sue spalle. Il volto è coperto dall'ombra della tesa del cappello, il pugno è poggiato a riposo sul fianco sinistro, la mano destra stringe l'impugnatura di un bastone. A dare spessore semantico al dipinto intervengono però degli elementi che l'artista attinge dal campionario iconografico del patriottismo: la bandiera italiana, che fa da quasi mantello agitato dal vento, e poi gli stemmi di Fiume in alto a sinistra e di Ronchi in basso a destra. L'emblema fiumano è riportato nella versione con l'aquila a una sola testa, in sostituzione di quella bicefala asburgica che vi campeggiava in origine, assumendo così una chiara connotazione politica. Lo stemma del Comune di Ronchi è costituito da uno scudo rosso, attraversato da tre monti e, in primo piano, quattro viti su un prato verde. L'uomo, il panorama, le insegne: l'osservatore si trova di fronte a simboli visivi ricchi di risvolti e in attesa di decifrazione. Mentre i due stemmi rimandano ai destini legati delle città di Fiume e di Ronchi, con al centro il poeta a fare da nesso ideale.

Il modo in cui questi è rappresentato risulta controverso, ma il passaggio di significato appare invece lampante. Cobelli prende la fotografia di D'Annunzio e ne fa risaltare gli aspetti celebrativi e patriottici apponendo i simboli delle due città, evidenziando il legame che tra esse si è costruito. La marcia di Ronchi o di Fiume è qui rappresentata attraverso il suo principale eroe che, con il passaggio notturno in terra bisiaica, ha annodato la cittadina italiana all'impresa fiumana. L'aver scelto di rappresentare l'evento storico attraverso questa figura è dunque una scelta ricca di interpretazioni ideologiche, soprattutto visto l'anno di produzione e il corso degli eventi storici in Italia. Non è un caso infatti se il dipinto è rimasto esposto nella sala del consiglio ronchese fino alla fine della seconda guerra mondiale per essere rimosso e depositato in magazzino immediatamente dopo. Così come è significativo che venga nuovamente esposto a metà anni Cinquanta per poi ritornare nell'oblio a inizio del decennio successivo, seguendo quella identificazione politica che ancor

²¹ Già legionario a Fiume, fu delegato della Legione del Vittoriale, membro e presidente della sezione di Fiume della Lega Nazionale di Trieste, ancora nel 1960 scriveva: «Ed a coloro che oggi blaterano sull'italianità di Fiume, noi rispondiamo dicendo loro: Fiume era romana e poi comune italico» in «Arena di Pola», 8 marzo 1960, p. 2. Sono numerose le testimonianze dell'attiva del Cobelli dal 1949 alla scomparsa rintracciabili nell'archivio online del giornale «Arena di Pola», <http://arenadipola.com>.

²² Si veda la ricostruzione storica proposta in F. Degrassi, *Ronchi invisibile. La ricerca della storia attraverso lo studio dei monumenti*, Comune di Ronchi dei Legionari, Ronchi dei Legionari 2015, pp. 113-114. Da un'analisi delle carte d'archivio del Comune non si ha però il riscontro di tale ricostruzione e si potrebbe anche supporre che si sia trattato di un dono dell'artista.

oggi assumono le celebrazioni dell'evento fiumano nel territorio²³. Il quadro assume e si fa portatore delle connotazioni politiche e ideologiche che si attribuiscono alla cosiddetta marcia di Ronchi.

Nel sondare i vari motivi che hanno indotto Cobelli a trasporre su tela questa foto, si può immaginare la sua disponibilità in loco, oppure, volendo proporre un'interpretazione più attinente all'ambito creativo, la neutralità del soggetto, facilmente piegabile alle intenzioni interpretative del pittore. Tuttavia le note biografiche del Cobelli ci vengono in soccorso per costruire un'altra allettante ipotesi. Il pittore dilettante era stato tra i fondatori della squadra di calcio fiumana Club Sportivo Olympia²⁴ che prestò diversi giocatori alla selezione cittadina che giocò le famose partite sopra accennate. Non è difficile credere che Cobelli, sebbene non abbia partecipato alla gara²⁵, tenesse la nostra fotografia come ricordo dell'evento.

La biografia degli oggetti

Abbiamo tracciato la via che la fotografia oggetto di questa nostro intervento ha percorso suo malgrado per assumere significati nuovi destinati a lettori affatto diversi. Per concludere, ci pare attinente riportare una considerazione in cui ci siamo imbattuti in relazione a una mostra del Museo egizio di Torino: «Ciascun oggetto, antico o contemporaneo, possiede una propria biografia, unica e irripetibile, che non termina insieme all'epoca o alla civiltà dalle quali ha avuto origine, ma continua a registrare silenziosamente frammenti di nuove memorie, via via che l'oggetto attraversa il tempo e i mutamenti della storia»²⁶. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare²⁷, questa continua registrazione è spesso dovuta ad un'interazione con altri elementi e in particolare con chi viene a contatto e usa gli oggetti stessi.

La mostra citata illustra gli odierni strumenti di studio degli archeologi, come la fotogrammetria, i raggi x, le ricostruzioni 3D, ecc. A introdurre questa mostra una sala racconta la *Biografia degli oggetti*, ovvero dà voce ad una carrellata di oggetti che spiegano la loro esistenza poiché legati a un certo contesto storico e all'uso che i loro detentori ne hanno fatto. Nel capire il significato delle fotografie, in altre occasioni abbiamo preso a modello quella forma dell'intenzione da rintracciare negli oggetti storici descritta dallo storico Michael Baxandall²⁸ per ricostruire le motivazioni – le intenzioni – che hanno portato alla produzione di un manufatto. Con le imma-

²³ Si può seguire la vicenda in F. Degrassi, *Ronchi invisibile*, cit., pp. 113-114.

²⁴ Ivi, p. 113.

²⁵ Le formazioni sono elencate in «Lo sport illustrato», cit.

²⁶ Dal testo di presentazione della conferenza di C. Greco, *La biografia dell'oggetto*, tenutasi il 16 novembre 2019 in presentazione della mostra *Archeologia invisibile (13 marzo 2019-6 gennaio 2020)*, Museo egizio di Torino, cfr. <https://www.museoegizio.it/esplora/appuntamenti/la-biografia-dello-gioco-christian-greco/>.

²⁷ Cfr. R. Del Grande, *Forme di amnesia nell'archivio fotografico*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia*, a c. di B. Cinelli, A. Frongia, Scalpendi, Milano 2019, e nello stesso volume, per un'introduzione al tema, T. Serena, *L'istituzionalizzazione dell'archivio fotografico nel discorso sull'arte contemporanea*, pp. 13-32.

²⁸ M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000.

gini, così come per ogni oggetto, l'intenzionalità è legata al suo uso e le letture che abbiamo proposto in questa sede ne sono un esempio che inevitabilmente lascerà una traccia di significato su di esse. Quando la fotografia venne scattata nel campo sportivo Cantrida, il fotografo voleva registrare l'evento calcistico mettendo al centro la presenza di D'Annunzio, per scopi che abbiamo definito propagandistici. Ce la siamo ritrovata in un contesto diverso, una ricostruzione storica, con una didascalia fuorviante che ci ha indotto a prenderla come esempio di un'attività sportiva durante la Reggenza italiana del Carnaro. Il successivo passaggio ci ha messi di fronte a tutt'altra immagine, creata ad hoc per essere usata come icona dell'epopea dell'impresa.

Questo impiego ci interessa maggiormente. L'immagine non risponde all'uso più invalso tramite il quale D'Annunzio normalmente filtra e propone le icone di sé stesso. Come sottolinea ad esempio la storica della fotografia Federica Muzzarelli, D'Annunzio gestisce la sua immagine con grande consapevolezza²⁹ e rappresenta un modello anche nella gestione della sua promozione nei media, in modo totale e a noi assai contemporaneo. Attorno al poeta gravitano diverse tipologie di fotografia. Da una parte le immagini private in cui prevale il corpo e l'eros del poeta, che grazie alla fotografia completano e fissano la materialità del suo essere artista³⁰. Dall'altra una ritrattistica ufficiale con pose studiate e controllate. In mezzo a questi due estremi si è costruito nel tempo un corpus iconografico formato da una quantità enorme di immagini dovuta alla sua disponibilità a farsi fotografare. Un atteggiamento guidato dal programma insito nel modello di vita dannunziano di estendere quanto più possibile la conoscenza di sé al mondo usando, insieme alle altre forme di espressione «il mezzo fotografico per la costruzione del suo brand visivo»³¹.

In questo programma visivo, molto ben congegnato, pur disponendo il poeta di una grande quantità di fotografie realizzate a Fiume dalla Sezione fotografica, costituita appositamente, resta il dubbio dell'intenzione che si cela dietro la scelta da parte di D'Annunzio di una fotografia che, alla nostra lettura, risulta in tono dimesso rispetto ad altre. Certo è invece che D'Annunzio è riuscito nell'intento di promuovere la sua immagine in modo che oggi definiremo virale al punto che, grazie al suo ritratto in un campo di calcio, mutato in ritratto, tramite il successivo dipinto di Cobelli, anche Ronchi dei Legionari conserva oggi una testimonianza visiva del passaggio del poeta, senza la quale avremmo dovuto dire che a Ronchi non c'è nessuna immagine di D'Annunzio.

²⁹ Scrive F. Muzzarelli, *Il prezzo della modernità*, cit., p. 269: «La cura della sua immagine e la progettazione del suo stesso mito divengono così strumenti insostituibili per quella personale costruzione estetico-filosofica che si appresta ad allestire e, come sopra detto, è forse uno dei contributi più interessanti della sua opera».

³⁰ M.G. Dondero, *Iconografia dannunziana. Il corpo «esposto» in fotografia*, in *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008): una mappa*, a c. di L. Curreri, Atti del convegno internazionale di Liège (19-20 Febbraio 2008), Lang, Bruxelles 2008, pp. 161-171.

³¹ F. Muzzarelli, *Il prezzo della modernità*, cit., p. 274.



Fig. 1. Gabriele D'Annunzio e il generale Sante Lorenzo Minotti Ceccherini all'apertura di una sfida calcistica, Fiume, 9 maggio 1920, immagine tratta da G. Barbieri, *L'album de l'olocausta. La passione di fiume dal plebiscito del XXX ottobre MCMXVIII all'annessione*, Milano 1934, p. 209.



Fig. 2. Gabriele D'Annunzio, Autore non identificato, post 9 maggio 1920, positivo ai sali d'argento, Archivio del Comune di Ronchi dei Legionari.



Fig. 3. Gabriele D'Annunzio, Luigi Cobelli, 1926, dipinto a olio (opera restaurata e firmata da Silvio Domini nel 1954), Archivio del Comune di Ronchi dei Legionari.